

पंडित जगन्नाथ तिवारी अभिनन्दन-ग्रन्थ

काव्य-शास्त्र

(भारतीय और पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्तों का विवेचन)

प्रधान-सम्पादक

भाचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी

सम्पादक-मण्डल

डॉ० नगेन्द्र

डॉ० हरिशंकर शर्मा

डॉ० विश्वनाथ प्रसाद

डॉ० विजयेन्द्र स्नातक

डॉ० विनयमोहन शर्मा

डॉ० विजयपालसिंह

डॉ० भगवत्स्वरूप मिश्र

डॉ० राकेश गुप्त

डॉ० रमेशकुमार शर्मा

डॉ० मकखनलाल शर्मा

पण्डित जगन्नाथ तिवारी अभिनन्दन-समारोह-समिति,
आगरा की ओर से

भारती साहित्य मन्दिर

फव्वारा-दिल्ली

द्वारा प्रकाशित

प्रकाशक

भारती साहित्य मन्दिर

(एम० नैद एण्ड कंपनी से सम्बद्ध)

रामनगर—नई दिल्ली—१

पख्वाण—दिल्ली—६

साई टीग गेट—बालाघर

हजरतगंज—लखनऊ

वसिष्ठ रोड—बम्बई

मणेशचन्द्र गवेलू—कलकत्ता

घाउण रोड—मद्रास



मूल्य धीम रूपे

मुद्रक

आगरा फाइन आर्ट्स प्रेस,

अलीर बाडा राजाजी मण्डी

आगरा—२

निवेदन

हिन्दी के मूर्धन्य अध्यापक पं० जगन्नाथ तिवारी ने उत्तर भारत की प्राचीनतम शिक्षा संस्था आगरा कॉलेज में तीस वर्षों में भी अधिक अध्यापन कार्य किया है। यह शिक्षापीठ १८२३ में स्थापित हुआ था और सब से लेकर अब तक देश के सभी भागों के विद्यार्थियों को शिक्षा देता आया है। पंडित तिवारी ने इस शिक्षापीठ के हिन्दी-संस्कृत-विभागाध्यक्ष पद पर रह कर जिन सहस्रों विद्यार्थियों को प्रेरणा और ज्ञान दिया है; वे आज भारत के सभी भागों तथा विदेशों में फैले हुए हैं। उनमें से अनेक उत्तरदायित्वपूर्ण पदों पर आसीन हैं एवं माँ भारती की सेवा में संलग्न हैं। उन्हीं सब शिष्यों तथा पंडितजी के स्नेही जनों की ओर से उनके आगरा कॉलेज से सेवा निवृत्ति के अवसर पर यह निश्चय किया गया था कि श्रद्धा ज्ञापन का कोई सहयोगी प्रयास किया जावे। प्रस्तुत ग्रंथ उसी प्रयास का परिणाम है।

सम्पादक मण्डल के सहयोगी नेतृत्व में इस ग्रंथ का सम्पादन हुआ है तथा हिन्दी के श्रेष्ठ समीक्षकों ने इस अनुष्ठान में अपने-अपने तिल तंदुल समर्पित कर हमें जो गौरव प्रदान किया है। उसके लिए हम उनके प्रति आभार विनत हैं। सम्पादक मंडल के अतिव्यस्त सदस्यों ने जो समय-समय पर हमारा मार्ग दर्शन किया है तथा हमें जो सक्रिय सहयोग प्रदान किया है, वह अपने में एक इन्द्रधनुषी सतरंगी अनुभूति है। धन्यवाद ज्ञापन जैसी कुछ अभिव्यक्ति द्वारा सम्पादक-मण्डल का अपमान नहीं करूँगा, क्योंकि इसमें जो कुछ भी स्पृहणीय है, उन्हीं की देन है।

इस अभिलेखन-ग्रंथ के दो खंड हैं। प्रथम खंड में आदरणीय तिवारीजी का डॉ० रामगोपालसिंह चौहान द्वारा लिखित जीवन-परिचय है और द्वितीय खण्ड में भारतीय और पाश्चात्य काव्यशास्त्र पर अधिकारी विद्वानों द्वारा लिखे गए श्रेष्ठ समीक्षात्मक निबन्ध हैं। पं० तिवारी का घनिष्ठ सम्बन्ध काव्यालोचन से रहा है। अतः यह निर्णय किया गया कि उनका अभिलेखन इसी विषय के ग्रंथ द्वारा होना समुचित होगा। काव्यशास्त्रीय खण्ड में संस्कृत, हिन्दी तथा पाश्चात्य काव्यसिद्धान्तों का व्यापक और तुलनात्मक स्तर पर विश्लेषण और आकलन हो—ऐसा प्रयास किया गया है।

महापुरुष-मण्डन द्वारा पहले यह निश्चय किया गया था कि मस्मरण और धडाधलितों मूल-धर्म का एक भाग रहेगी, किन्तु आगे चलकर यह था आचार बद जाने के कारण उन्हें अपना निश्चय बदलना पड़ा और अब उन्हें समारोह अवसर पर विशेष रूप से प्रकाशित पत्रिका में सन्निविष्ट निम्न जायगा। प्राप्ता है इसमें लिए सम्बन्धित लेखक हमारी विवशता का समझकर क्षमा प्रदान करेंगे।

मस्मरण भारत तथा विदेशों में फैले पश्चिमी जी के प्रमुख शिष्यों का यह अविचल प्रमाण (त्रिभुज में मस्मरणों ने तन, मन और धन दिया है) उनकी गुप्त गरिमा का तो पामल भी नहीं है। हाँ, जीवन भर इन प्रकार के आयोजनों में प्रयत्नपूर्वक अपने वा अचरित चलने वाले 'गुरुजी' ज्ञा इस बार हमारी पकड़ में आ सके उतना कारण उनकी शिष्य बगलना है। मुझे आश्चर्य से ही लगा है कि इस मस्मरण द्वारा पश्चिमी जी के शिष्य अपने को ही गौरवाचिन कर रह है और पश्चिमी 'मस्मरण' निर्मित बताए गए हैं। धर्म है। उनकी शिष्यवृत्तता कि उन्होंने शिष्य के शीर्ष के लिए इस सीमा तक उतरना (इस व उतरना ही समझते हैं) स्वीकार कर लिया है।

अन्य में सन्निविष्ट की ओर से इस वर्ष के प्रकाशक डा० श्यामनाथजी गुप्त (श्रीप्राइम एन० चण्ड एण्ड सन्निविष्ट, नई दिल्ली) और उनकी प्रकाशन मस्मरण के हिन्दी-अधिकांती श्री भीमसेनजी का आभार प्रकट करना है कि उन्होंने अपने अनेक अधिकांश मस्मरण के साथ साथ को रोक कर इस धर्म का हाँदिकना युक्त इतना सुन्दर प्रकाशन कराया है। आगरा काइन आर्ट प्रेस के प्राइमिटर श्री गुन्नाबोसिंह यादव ने जिस सक्रियता और कलात्मकता का परिचय दिया है, वे भी उनके लिए साधुवाद के अधिकारी हैं। अपने मस्मरण निम्न, मस्मरणियों तथा अनुसन्धितों का आभारी हैं जो इसकी प्रेरणा रहे हैं। प्रतिशुभम्।

४, उत्तर विजयनगर,

आगरा-४।

१९६६, जनवरी।

महामनास शर्मा

सन्निविष्ट,

प० अगप्राप तिथारी-अभिमत-दत्त
समारोह-सन्निविष्ट, आगरा।

भूमिका

राजनीतिक स्वतंत्रता के बाद भारतीय-संस्कृति और साहित्य के विकास के लिए व्यापक प्रयास का होना स्वाभाविक ही था । इस प्रयास के लिए वातावरण भी अधिक अनुकूल था और उसमें अधिक शक्ति सम्मिलित रूप से लगाई जा सकती थी । इसीलिए भारतीय संस्कृति और साहित्य की अन्य धाराओं के समान ही हिन्दी-साहित्य का विकास भी अनेक दिशाओं में होने लगा । लेकिन स्वाधीन होते ही हमारे सामने आत्मीक्षण का भी गम्भीर अवसर आया जिसके आग्रह से हमने भारतीय साधना को तटस्थ, वस्तु परक दृष्टि से देखने की कोशिश की । और इस कोशिश से हमें यह ज्ञात हुआ कि जीवन-साधना के सभी क्षेत्रों में व्यापक और गम्भीर रूप से कार्य करने की अपेक्षा है । इसी से भारतीय-काव्यशास्त्र पर नई दृष्टि से कार्य आरम्भ हुआ ।

भारतवर्ष में काव्यशास्त्र की एक दीर्घ और महान परम्परा रही है । लेकिन उसके सभी मूल्यवान तत्त्व मूल रूप में संस्कृत में सुरक्षित रहे । ऐसी स्थिति में पहला कार्य तो यह किया गया कि उन सभी तत्वों की परम्परावादी दृष्टि से व्याख्या आरम्भ हुई । काव्यशास्त्र के विविध पहलुओं पर अलग-अलग विद्वानों ने ठोस काम किया और सभी महत्वपूर्ण पुराने सिद्धान्तों की विषय व्याख्याएँ हमारे सामने आईं । लेकिन शीघ्र ही यह स्पष्ट होने लगा कि काव्यशास्त्रीय परम्परा की इन व्याख्याओं का होना ही पर्याप्त नहीं है । उसके सही मूल्यांकन के लिए दो प्रकार के प्रयासों की आवश्यकता थी । पहली तो यह कि पुराने काव्यमूल्यों को वर्तमान जीवन और साहित्य के परिवेष्ट में रखकर देखा जाए, जिससे आज के काव्य-मूल्यों के निर्माण के काम में उनसे ठीक-ठीक सहायता ली जा सके । इसके साथ ही एक दूसरी रीति के अध्ययन की भी आवश्यकता थी । मनोविज्ञान आदि अन्य विषयों में, जो नए सिद्धान्तों की स्थापना हुई थी उनके प्रकाश में भारतीय काव्य-सिद्धान्तों की नवीन व्याख्या का होना भी अनिवार्य था । इस दिशा में भी कई प्रयास हुए और नवीन ज्ञान के प्रकाश में पुराने भारतीय काव्य-सिद्धान्तों की व्याख्या और मूल्यांकन किया गया ।

आधुनिक युग में विदेशों में जो काव्य-चिन्तन का विकसित रूप दिखाई देता है,

उसके समक्ष भारतीय काव्य चिन्तन का रखना ही जरूरी था। इस प्रकार मुननात्नक काव्य शास्त्र का उदय हुआ जिसमें भारतीय काव्य मूल्या की व्याख्या के विदेशी काव्य मूल्या की समीक्षा की गई और ज्ञान की मुनना की पृष्ठभूमि पर अन्तर्गत महोपेक्ष या नवीन काव्य मूल्या के निर्माण का प्रयास किया गया। इस प्रकार आज के भारत के काव्यशास्त्रीय अध्ययन में इन सभी रीतियाँ पर कार्य किया जा रहा है।

प्रस्तुत अभिन्न-द्वय ग्रंथ में जो विषय वर्णित किए गए हैं। प्रधान रूप में भारतीय काव्यशास्त्र का परिधि में आते हैं। इन विषयों में उपपन्न लोना दृष्टियाँ का उपयोग किया गया है। यह प्रयास किया गया है कि काव्यशास्त्र की सभी मुल समस्याओं का लेकर आज हिन्दी के काव्यशास्त्र में जो अध्ययन हो रहा है उसका एक विश्व उपस्थित किया जा सके।

प्रायः यह सवाल किया जाता है कि हिन्दी का अपना काव्यशास्त्र बौद्धिक है? ऐसा प्रश्न करने वाले यह मानकर चलते हैं कि हिन्दी-काव्यशास्त्र में या तो संस्कृत के काव्यशास्त्र की व्याख्या ज्ञानी है या पाश्चात्य साहित्यशास्त्र की। इसमें सन्देह नहीं है कि हिन्दी काव्यशास्त्र में उक्त दोनों धाराओं से बहुत कुछ लिया गया है। लेकिन हिन्दी के काव्यशास्त्र में जो मौलिक चिन्तन किया गया है वह विशेष महत्व रखता है। प्रत्येक महत्वपूर्ण काव्य मूल्य के विषय में हिन्दी के काव्यशास्त्रियों में नवान-मौलिक धारणाएँ व्यक्त की गई हैं। प्रस्तुत ग्रंथ में यह सङ्ग्रह ही स्पष्ट हो जाता है।

आज के समय में उत्तरदायित्व एक धाराय भाषा का उत्तरदायित्व नहीं है। उस से यह अपेक्षा की जाती है कि वह क्षेत्रीय या राष्ट्रीय ही नहीं बरन् अन्तर्राष्ट्रीय केतना और साधना का धर्म करने का एक समर्थ माध्यम बने। वह तभी सफल होगा जब हिन्दी के विभिन्न का दृष्टिकोण व्यापक होगा और उसका विभिन्न किसी भौतिक या सामयिक सीमा में बद्ध नहीं होगा। इसलिए यह सम्भाव की बात है कि हिन्दी का काव्यशास्त्र प्राचीन और नवीन भारतीय और विदेशी सभी तत्वों की नवीन दृष्टि में एक साथ आत्मसात् करने का प्रयास कर रहा है।

सम्पादक मधुसूत की ओर से—

पं० जगन्नाथ तिवारी अभिनन्दन समारोह स्वागत-समिति; आगरा ।

अध्यक्ष

श्री कल्याणदास जैन, महापौर आगरा

उपाध्यक्ष

१. पं० श्रीकृष्णदत्त पालीवाल
२. बाबू रामचन्द्र गुप्त
३. पं० श्रीराम शर्मा
४. उपकुलपति, आगरा विश्वविद्यालय (पदेन)
५. अध्यक्ष, आगरा कॉलेज, प्रबन्ध समिति (पदेन)
६. डा० मनोह रै
७. श्री रामप्रसाद पोद्दार

सदस्य

- | | |
|----------------------------|------------------------------------|
| १. डॉ० हरिशंकर शर्मा | ११. डॉ० रामगोपाल सिंह चौहान |
| २. पं० बनारसीदास चतुर्वेदी | १२. डॉ० किरणकुमारी गुप्त |
| ३. पं० जगन्प्रसाद रावत | १३. श्री देवेन्द्र शर्मा 'इन्द्र' |
| ४. श्री शिवप्रसाद गुप्त | १४. श्री राजकिशोर सिंह |
| ५. पं० कैलासचन्द्र मिश्र | १५. श्री सुरेशचन्द्र शर्मा |
| ६. प्रो० बाबूराम गुप्त | १६. डॉ० पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' |
| ७. डॉ० जगदीशशरण गुप्त | १७. श्री सोम ठाकुर |
| ८. पं० श्यामरत्न सिंह | १८. डॉ० ओम्प्रकाश |
| ९. डॉ० सत्यनारायण दुवे | १९. श्री रामबाबू शर्मा |
| १०. डॉ० भगवत्स्वरूप मिश्र | २०. श्री बालकृष्ण अग्रवाल 'बालोजी' |

२१	डा० बी० के० दुब	४२	श्री ब्रवराजसिंह
२२	श्री दशवीरन विभव	४३	श्री रामसिंह चौहान
२३	श्री हरिहरनाथ अग्रवाल (अध्यक्ष, आगरा प्रकाशक मण्ड)	४४	श्री राजकुमार शर्मा
२४	प० शम्भूनाथ चतुर्वेदी	४५	प० ऋषीरेश चतुर्वेदी
२५	प० ज्योतिप्रसाद उपाध्याय	४६	डॉ० रामकिशोर शर्मा
२६	श्री महेन्द्रजी	४७	श्री शरीरनाथ अग्रवाल
२७	प० अमृतलाल चतुर्वेदी	४८	श्री विद्याशंकर शर्मा
२८	श्री आदिराम सिधन	४९	श्री मंगलान सिंह फौजदार
२९	सठ अचमसिंह	५०	डॉ० हरिहरनाथ टंडन
३०	श्री दिगम्बर सिंह	५१	डॉ० टीरमसिंह सोमर
३१	प० राजनाथ बज्जह	५२	डॉ० प्रकाशनारायण गुप्त
३२	श्री प्रकाशनारायण शिरामणी	५३	डॉ० मानाप्रसाद गुप्त
३३	श्री भूपद्रनाथ माहेश्वरी	५४	डॉ० ब्रजेश्वर शर्मा
३४	श्री पी० के० तंलग	५५	प्रो० रमाबान्धु चतुर्वेदी
३५	श्री लक्ष्मीनारायण बमल	५६	प० गयाप्रसाद शर्मा
३६	डॉ० एल० सी० सरकार	५७	डॉ० निहालचरण मेठी
३७	श्री सेमचन्द	५८	पद्मश्री पी० टी० चाण्डी
३८	डॉ० रामचरणसिंह	५९	डॉ० एल० एन० सिंह
३९	श्री रामम्बरु अग्रवाल	६०	डॉ० प्रेषस्वरूप गुप्त
४०	श्री कृष्ण प्रसाद भागव	६१	उपाध्याय, आगरा कॉलेज प्रबंध समिति (पदेन)
४१	श्री प्रतापनारायण अग्रवाल		

समयोजक

डॉ० रमेशकुमार शर्मा

सचिव

डॉ० मन्मथलाल शर्मा

कोषाध्यक्ष

डॉ० ओंकारप्रसाद महेस्वरी



विषयानुक्रमणिका

पं० जगन्नाथ तिवारी : व्यक्तित्व

१. कविता :	रसाल	...	३
२. स्तवत :	सोमठाकुर	...	४
३. जीवन-परिचय	डॉ० रामगोपालसिंह चौहान		

भारतीय तथा पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्त

१. काव्य की आत्मा :	डॉ० गुलाबराय	...	१७
२. रस-सिद्धान्त के विरुद्ध आक्षेप और उनका समाधान :-	डॉ० नगेन्द्र	...	३४
३. संस्कृत काव्यशास्त्र में रस-सिद्धान्त :	डॉ० आनन्दप्रकाश बीक्षित	...	४५
४. साहित्य में रस और मनोविज्ञान की स्थिति :	डॉ० रामकुमारवर्मा	...	६६
५. ध्वनि सिद्धान्त-विमर्श :	डॉ० ब्रजमोहन चतुर्वेदी	...	७६
६. स्फोट : भारतीय प्रज्ञा का मौलिक एवं अद्भुत निर्वर्णन :	डॉ० मत्स्यदेव चौधरी	...	१०१
७. अलंकार की परिभाषा :	डॉ० रामशंकर शुक्ल 'रसाल'	...	१११
८. रीति और आचार्य परम्परा :	डॉ० पारसनाथ द्विवेदी	...	१२२
९. संस्कृत काव्य-शास्त्र में वक्रोक्ति-सम्प्रदाय :	डॉ० रामगोपाल जर्मा 'दिनेश'	...	१३०

१० सस्कृत काव्य शास्त्र में औचित्य-सम्प्रदाय ✓	डॉ० चन्द्रशेखर पाठक	१३८
११ शब्द शक्ति-विवेचन ✓	डॉ० गोविन्द त्रिगुणाचल	१४४
१२ सप्तगा ✓	डॉ० मनोहरनाथ शेट	१६०
१३ मिथुना का स्वरूप	डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी	१६६
१४ सौन्दर्य कल्पना और सौन्दर्य बोध ✓	डॉ० रामशेखरनाथ पाण्डेय	१८३
१५ काव्य में अभिव्यञ्जना ✓	डा० माविशो मिश्रा	१९०
१६ काव्य और प्रकृति ✓	डॉ० विजयेन्द्र स्नातक	२०३
१७ लोक जीवन और सस्कृति	डॉ० मधुसूदन	२१३
१८ काव्य बोध	विश्वनाथ 'अरुण'	२२३
१९ दशन और साहित्य में प्रकृति ✓	डा० रामेश्वरनाथ खण्डेलवाल 'तदण'	२३६
२० यथाय-आदेशवाद विमर्श	चंदासचन्द्र मिश्र	२४५
२१ भारतीय सौन्दर्य विन्तन में साहित्य-लक्ष्य ✓	डॉ० भगवन्मदन मिश्र	२६२
२२ काव्य के हेतु ✓	देवदत्त शर्मा 'अरु'	२८१
२३ काव्य में छन्द का प्रयोग	डॉ० ओंकारप्रसाद माहेश्वरी	२९०
२४ सस्कृत काव्य शास्त्र की परम्परा ✓	राजकिशोरसिंह	२९७
२५ भक्ति-रस की काव्य शास्त्रीय स्थिति ✓	डॉ० प्रेमचन्द्र गुप्त	३१७
२६ पुष्टि मार्गीय भक्ति का स्वरूप	डॉ० मुशीराम शर्मा	३३२

२७. रीति कालीन आचार्यत्व का मूल्यांकन :	डॉ० विजयपालसिंह	...	३४०
२८. नायिकाभेद-शास्त्र को हिन्दी की देन :	डॉ० राकेश गुप्त	...	३४५
२९. हिन्दी-अलंकार-साहित्य :	डॉ० ओम्प्रकाश	...	३५७
३०. आधुनिक समालोचना और रीति काल :	डॉ० रमेशकुमार शर्मा	...	३६८
३१. नारतन्त्र-युग का काव्य-शास्त्र :	डॉ० नरयणसिंह	...	३८४
३२. द्विवेदी-मुनीन समीक्षा :	डॉ० भवखननाथ शर्मा	...	३९५
३३. छायावादी कवियों का आलोचनात्मक दृष्टिकोण :	डॉ० विनयमोहन शर्मा	...	४०३
३४. नवीन धार्मिक और सामाजिक व्यवस्था तथा साहित्य :	डॉ० बोरेन्द्र वर्मा	...	४११
३५. प्रगतिवाद : सिद्धान्त और उपलब्धि :	डॉ० कमलाकान्त पाठक	...	४१९
३६. प्रगतिवाद :	श्रीमती विजय चौहान	...	४३२
३७. प्रयोगवादी काव्य की मूल्याङ्कन समस्या :	डॉ० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय	...	४४७
३८. स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी आलोचना :	डॉ० रामगोपालसिंह चौहान	...	४६५
३९. भारतीय साहित्यशास्त्र और पश्चिमी समालोचना :	विश्वनाथप्रसाद मिश्र	...	४७८
४०. पाश्चात्य समीक्षा : सैद्धान्तिक विकास :	आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी	...	४८४
४१. रस-सिद्धान्त का पाश्चात्य रूप :	डॉ० गणपतिचन्द्र गुप्त	...	५२३
४२. पाश्चात्य काव्य-शास्त्र और ध्वनि :	डॉ० गयाप्रसाद उपाध्याय	...	५२९
४३. कला और उसका उपयोग :	डॉ० दशरथ ओझा	...	५४३

४४	श्रोत्रे का अङ्गत्वसाध	डॉ० प्रमप्रकाश गोत्रम	५६८
४५	स्वच्छतावादी काव्य शास्त्र	डॉ० रामचरण मटे	५५६
४६	साहित्य में काव्य-रूपों का तात्पर्य	विनायकीनाथ 'प्रेमी'	५६७
४७	दुःखान्त-मुक्तान्त एव-समीक्षात्मक-अध्ययन	प्रा० मोहनवल्लभ पण	५६८

पं० जगन्नाथ तिवारी : व्यक्तित्व

श्रीगुरु प्रियवर 'जगन्नाथ' पण्डितवर वंदित,
 चिरजीवहु इहि भाँति रहौ नित नित अभिनन्दित ।
 भरहु भारती-भवन, रुचिर रचना नित नव रुचि,
 जिनहि निहारि निहारि हारि जायै बुध-सिर लचि ॥
 मित्र तिहारी जू तुमहि आसिष देत 'रसाल',
 सुख-सम्पति-संतति सहितु नित प्रति रहहु निहाल ॥

—'रसाल'

स्तवन

जगन के नाथ हूँ के नाथत हूँ हुष्टनि की
मीतनि के प्राननि प्रमान घने प्रीत के ।
नीति के निधान, सत्य-मील तैं प्रकटमान
ज्ञानिनि के ज्ञान, मयमोचन हूँ मीत के ॥
निरल की साध, तम-तोमहि प्रभात देत,
सिस्थनि के सीमनि असीस देत जीत के ।
देसिए जु दूरि तैं दिसात है हिमाचल-में,
नेरे हूँ निहारिण तौ सिन्धु नवनीत के ॥

—सोम ठाकुर



पण्डित जगन्नाथ तिवारी

पं० जगन्नाथ तिवारी : व्यक्तित्व

पंडित जगन्नाथ तिवारी—मझोला कद, गठा हुआ शरीर ; जिसकी प्रत्येक शिरा आन्तरिक ओज से उभरी हुई है; संयम की कान्ति से प्रदीप्त रक्ताभ गौरवर्ण । प्रभावशाली व्यक्तित्व की द्योतक नुकीली ठोड़ी और नुकीली नासिका । नासिका के पार्श्व में स्थित दो दिव्य ज्योति केन्द्र—जिनसे वासुधैव कुटुम्बक के अनुभव की गहराई ; ममता और स्नेह, करुणा, दया और उदारता के मानवीय भाव, व्यक्ति की परलोक का पैनापन, स्थितियों की समस्या की अनुपम सूझ-बूझ, ज्ञान की आभा, पाण्डित्य का तेज, अन्याय और अत्याचार के तीव्र विरोध के रोष की लाली तथा सत्य के आग्रह की सात्विक निरद्वल दृढ़ता और निर्भोक्ता की मिश्रित आभा विकीर्ण होती रहती है । भव्य ललाट पर पड़ी जीवन के दीर्घ अनुभव की लकीरें निश्चय और सिद्धान्त की दृढ़ता एवं संकल्पशीलता तथा अद्विग व्यक्तित्व की द्योतक हैं । मुख-भण्डल पर सौम्यता, सरलता, मममीरता और निर्भोक्ता का अपूर्व मिश्रण, पतले अधरों पर सहज और निरद्वल मुस्कान । इन विशेषताओं से अभिमण्डित व्यक्तित्व के धनी व्यक्ति को कुर्ता, धोती और गाँधी टोपी की सादी वेश-भूषा में देखकर सहज ही पहचाना जा सकता है कि यह है—पं० जगन्नाथ तिवारी ।



बचपन और प्रारम्भिक शिक्षा

तिवारीजी का जन्म पहली जुलाई सन् १९०२ को बलिया जिले में स्थित सुजानीपुर ग्राम में एक ब्राह्मण कृषक के सामान्य परिवार में हुआ था । पं० जगन्नाथ तिवारी के पिता पं० रामप्रसाद तिवारी अत्यन्त ही सरल स्वभाव के भोले और सीधे-सादे ग्रामीण थे । छेती ही उनकी प्रमुख आजीविका थी । उनकी शिक्षा केवल धार्मिक ग्रन्थों के पढ़ने तक ही सीमित थी । रामायण से उन्हें विशेष अनुराग था । वे धार्मिक विचारों और सात्विक भावों के व्यक्ति थे, जिनके विचारों पर रामायण का बहुत प्रभाव था । वे जीवन का हर कार्य धार्मिक पवित्रता की दृष्टि से करते थे । दूसरों का दुःख-दर्द देखकर उनका हृदय बड़ी जल्दी विचलित

हो जाना था और वे अपनी शक्ति पर उसे बँटाने का प्रयत्न करने थे । अपने पिताजी की ये मारी विपत्तियाँ तिवारीजी का सत्कार रूप में प्राप्त हुई हैं ।

अपने पुत्र जगन्नाथ पर जन्मा विशेष स्नेह था और उन्हें पढ़ाने के प्रति उनका विशेष आग्रह था । वे क्या करत थे— चाहे कूली विवाद जाय वाही एवरा के पढ़ाव करत । बालक जगन्नाथ का पढ़ने में मन नहीं लगता था । अपने पिताजी से बालक जगन्नाथ को पढ़ने के पीछे बापी ताड़ना सहनी पड़ी और प्रायः मार भी खाती पड़ी । पिताजी जिनका ही पढ़ने पर जोर देने बालक जगन्नाथ का मन पढ़ने से उठता ही उठता । पढ़ने की अपेक्षा शारीरिक श्रम करने में उनका मन अधिक लगता था । किन्तु प० रामप्रसाद तिवारी अपने पुत्र को उच्च शिक्षा देने के लिए प्रयत्नित थे—सम्भवतः उन्हें अपने पुत्र के उज्ज्वल भविष्य का आशय हो गया था ।

बालक जगन्नाथ अभी लगभग ६ या १० वर्ष के ही थे । अपने पिताजी के हर प्रयत्न के बावजूद भी वे पाठशाला में भाग जाया करते थे । उन्हीं दिनों की बात है, माघ मने १९११ की । विस्कूनों से पढ़ने वाला छोटा बच्चा को पञ्चम जाज के आहूति-अग्नि मंडिल प्रदान किये गये । यद्यपि उस समय बालक जगन्नाथ शिक्षा के प्रति अपनी बाल-मुनम अनिच्छा के कारण निर्गमित रूप में पाठशाला नहीं जा रहे थे फिर भी पाठशाला के स्नेही गुरु प० बंकिमाल द्विवेदी ने बालक जगन्नाथ को भी एक मंडिल लाकर दिया । उस मंडिल की पाकर बालक जगन्नाथ के मन में शिक्षा के प्रति एक बाल-मुनम की दृढ़तपूर्ण आसक्ति जाग और उस दिन के बाद वे फिर कभी उन्हीं पाठशाला से मुँह नहीं चुराया और एक-एक वर्ष में दो दो तीन-तीन कक्षाएँ पार की । शिक्षा में मुँह चुराने वाला बालक जगन्नाथ प० जगन्नाथ तिवारी वन टिप्पणी साहित्य के एक प्रवाण्ड शिक्षानु और धृष्ट शिक्षक के रूप में सफलता के सर्वोच्च शिखर पर आसीन हो गया ।

प० जगन्नाथ तिवारी के व्यक्तित्व में निश्चय ही बचपन से ही कुछ ऐसा था जिसका आभास पाकर पंडितजी के पिताजी अपने पुत्र की अनिच्छा को देखकर भी उसे पढ़ाने के निश्चय पर दृढ़ करने रहे और प० बंकिमाल द्विवेदी भी पाठशाला से भाग जाने वाले जगन्नाथ को शिक्षा के प्रति आकर्षित करने के लिए ही उत्सुक हो उठे मंडिल देने पर मने ।

शिक्षा के प्रति इन नये लगाव को उत्तर देने में प० बंकिमाल द्विवेदी का बड़ा हाथ था । द्विवेदीजी द्विवेदी के सुप्रसिद्ध आलोचक डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी के बालक थे । डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी और प० जगन्नाथ तिवारी पाठशाला में एक साथ थे किन्तु द्विवेदीजी तिवारीजी से तीन कक्षाएँ पीछे थे । एक बाद में

शिक्षक के रूप में पं० बाकिलाल द्विवेदी की छाप आज भी पंडित जगन्नाथ तिवारी के हृदय पर अमिट है।

उच्च शिक्षा

गाँव की प्रारम्भिक शिक्षा समाप्त करने के बाद तिवारीजी आगे पढ़ने के लिए बलिया आ गये और गवर्नमेंट हाई स्कूल के छात्र के रूप में मन् १९२१ में उन्होंने द्वितीय श्रेणी में हाई स्कूल परीक्षा पास की।

यद्यपि पारिवारिक आर्थिक कठिनाइयाँ निरन्तर आगे की शिक्षा में बाधक बन रही थीं, किन्तु पिता की अपने पुत्र को आगे पढ़ाने की अडिग लालसा और स्वयं तिवारीजी के अपने मन में शिक्षा के प्रति लगन ने सर्वदै उन बाधाओं को किसी-न-किसी रूप में दूर किया। उन दिनों डिप्टी इन्स्पेक्टर आफ स्कूल्स पं० जगन्नाथ मिश्र द्वारा प्राप्त प्रोत्साहन ने आर्थिक संकटों का सामना करने में तिवारीजी को बड़ा मनोबल प्रदान किया। लेकिन विधि की विडम्बना थी कि हाई स्कूल में द्वितीय श्रेणी पाने की निराशा ने पं० तिवारीजी के मन को इतना झकझोर दिया कि आगे की शिक्षा के प्रति उनके मन में एक विरक्ति-सी उत्पन्न हो गयी।

बालक जगन्नाथ अब युवक जगन्नाथ तिवारी हो गये थे। देश के जीवन को तरंगित करने वाले राष्ट्रीय जागरण की लहर ने देश के सहस्रों युवकों की भाँति उनको भी आन्दोलित किया। कुछ तो हाई स्कूल में द्वितीय श्रेणी पाने की निराशा, और फिर आगे की शिक्षा में आर्थिक कठिनाइयाँ, इन कारणों के पुञ्जीभूत प्रभाव से ऊँचाडोल मन की असहयोग आन्दोलन में अनेक युवकों द्वारा शिक्षा छोड़ देने की घटनाओं से प्रोत्साहन मिला और पंडितजी आगे पढ़ना छोड़ नौकरी की तलाश में लग गये।

नौकरी की तलाश में भटकते हुए तिवारीजी लखनऊ में आकर टाइप का काम सीखने लगे। लेकिन शीघ्र ही टाइप के काम से उन्हें अरुचि उत्पन्न हो गयी और उस काम को छोड़कर वे फिर नौकरी की तलाश में भटकने लगे। उन्हीं दिनों की एक घटना है जो पंडितजी के निर्भीक स्वभाव पर प्रकाश डालती है। नौकरी की तलाश में पंडितजी बहुत परेशान थे कि एक दिन क्लर्क श्री लक्ष्मण साठे घोड़े पर जाते हुए दिखाई दिये। पंडितजी ने आँगे बढ़कर उन्हें रोक लिया और उनके घोड़े की लगाम पकड़कर खड़े हो गये और बोले—“मुझे नौकरी चाहिए।” क्लर्क निर्भीकता से प्रभावित हुआ और पंडितजी को सान्त्वना देते हुए समझाया कि व्यापार करो।

चौथी दिनां सन् १९०२ की बात है निरासीजा अपनी ममुरान पथ हुए थे। वना के एक दिन मृगा-खान करने मन तो पान पर एक ज्योतिषी ने उनकी भेट हो गई। स्वाभाविक बौद्धिक पश्चिमी की अन्याय उनमें पाप से गया। उनकी राना का पश्चिमी पर बना प्रभाव पड़ा क्योंकि उन समय जावन की विषम परिस्थितियों में मध्य करने हुए पश्चिमी व उद्भिन्न मन का एक तान्त्रिकों की आकाङ्क्षा थी। उन ज्योतिषी ने निरासीजी की बचनाया कि मुंहारा भविष्य बना उ-बन है। उनमें प्रति और प्रोत्साहित हो निरासीजी आज पढ़ने के तम मन्त्र के साथ बनारस चल आए और वना रहकर चर और वी० ए० हिन्दी एवं मन्त्रन में एम० ए० तथा सार्वजनिक मध्यमा और भास्वी की परीक्षाएं पास कीं। सन् १९१५ में मध्यमा प्रथम श्रेणी में पास किया और विश्वविद्यालय में सहायक रहे। सन् १९२६ में वी० ए० प्रथम श्रेणी में पास किया। सन् १९२८ में प्रथम श्रेणी में भास्वी की परीक्षा पास की और उन्हीं वर्ष डिग्री श्रेणी में सहायक में एम० ए० पास किया तथा विश्वविद्यालय में सहायक स्थान प्राप्त किया। सन् १९२९ में प्रथम श्रेणी में हिन्दी एम० ए० पास किया और विश्वविद्यालय में सहायक स्थान प्राप्त किया।

विवाह और पारिवारिक जीवन

हार्ड स्कूल की पराधा पास करने के बाद ही ५० जगन्नाथ तिवारी का बचिया त्रिलोचन शिवपुर औरगा गाँव में विवाह हो गया। स्वमुख परिवार अत्यन्त साधारण स्थिति का था। स्वमुख महान्य का स्वभाव हो चुका था। परिवार के लासन-वासन का भार काम भार विषय भास पर ही था। पश्चिमी के विवाह पर ममुरान की ओर से जो तिलक लाया था उसे अपनी इच्छा के अनुसार न पाकर पश्चिमी के पिताजी ने उस अस्वीकार कर लिया। तिवारीजी को अपनी ममुरान की विषम आर्थिक स्थिति का ज्ञान पन्न ही हो चुका था और अपनी विषय भास के प्रति उनमें सहृदय मन में महानुभूति उत्पन्न हो गयी थी। पश्चिमी के मन में निर्भीकता से न्याय का पक्ष लेने और दूसरों के प्रति सहज सहानुभूति की उत्पत्ति के जो सम्भार छिपे पड़े थे उन्हें पहली बार उभरने का अवसर मिला। पुत्रादयभाष्य ने अपने पुत्र पिता के इस अतिक्रोध के प्रति विद्रोह कर लिया। उन्होंने कहा कि अगर मेरा विवाह होगा तो वहो होगा महा तो मैं विवाह नहीं करूँगा। वर पिता ने अपने पुत्र की विरोधी भावनाओं को समझ भक्त में वहीं विवाह करने की अनुमति दे दी। पश्चिमी का दीर्घ ववाहिक जीवन अत्यन्त सुख शांतिपूर्ण और परमपर महयोग का रहा है। पश्चिमी को अपने जीवन की एक ही ऐसी घटना याद नहीं है जब उनके और उनकी पत्नी के बीच किसी बात पर कटुता या गलतफहमी पैदा हुई हो।

पंडितजी की पत्नी प्राचीन नारी आदर्शों को मानने वाली धर्मपरायण स्त्री हैं। उनका नाम भी पुराने ढंग का है—श्रीमती राजधरिया, और विचार तथा संस्कार भी पुराने हैं। वे अत्यन्त सरल और स्नेही स्वभाव की स्त्री हैं। सफल गृहणीत्व में ही उनके नारी व्यक्तित्व की पूर्णता है। पति और उनके परिवार से बाहर उनके जीवन की कोई गति नहीं है। पंडितजी की छोटी-से-छोटी सुख-सुविधा का ध्यान रखना, पारिवारिक शान्ति बनाये रखना, गृहस्थी का सुचारु संचालन और सन्तान के स्नेहपूर्ण किन्तु अनुशासनपूर्ण लालन-पालन में ही उनके जीवन की एक मात्र सार्थकता है।

पंडितजी का न केवल दाम्पत्य जीवन ही सुख और सन्तोष से परिपूर्ण रहा है, बरन् पारिवारिक जीवन भी अत्यन्त सुखी, शान्तिपूर्ण और सन्तोषपूर्ण रहा है। पंडितजी को एक शान्त, सन्तोषी और सुखी विशाल परिवार के प्रधान होने का सौभाग्य प्राप्त है। पंडितजी दो भाई हैं। पंडितजी बड़े हैं, आपके छोटे भाई हैं—श्री कपिलदेव तिवारी। श्री कपिलदेव तिवारी गाँव में रहकर सेती-बाड़ी का काम सम्हालते हैं। यद्यपि पंडितजी बहुत कम और कभी-कभी ही गाँव जा पाते हैं, फिर भी पंडितजी के आदेश और अनुमति के बिना वहाँ भी कोई काम नहीं होता। दोनों भाइयों में राम-भरत जैसा स्नेह-सम्बन्ध है। पंडितजी की एक छोटी बहन भी हैं। तिवारीजी के स्वयं के परिवार में चार पुत्र और चार पुत्रियाँ हैं। सबसे बड़े पुत्र डा० रामचन्द्र तिवारी एम० बी०, बी० एस०, पी० एम० एस० सरकारी डाक्टर हैं। उनसे छोटे श्री कृष्णचन्द्र तिवारी मवाना शुगर मिल में सेबर वेल्फेयर अफसर हैं। तीसरे पुत्र डा० हरिश्चन्द्र तिवारी वेटरनरी डाक्टर हैं। चौथे पुत्र श्री लतीमचन्द्र तिवारी अभी शिक्षा प्राप्त कर रहे हैं।

पंडितजी के इन पारिवारिक सदस्यों के अतिरिक्त पंडितजी द्वारा पाली गयीं गाय और भैस भी आपके परिवार की सदस्य जैसी ही हैं; क्योंकि उनके प्रति पंडितजी का स्नेह परिवार के अन्य सदस्यों की अपेक्षा कम नहीं है। मोटी भलाईदार दही खाना पंडितजी को बहुत प्रिय है। आपका कहना है कि “इस आयु में भी मेरे अच्छे स्वास्थ्य का आधार भलाईदार दही और खुद दूध है। काश्मीर जाने पर सबसे अधिक कष्ट इन्हीं का हो गया है।”

नित्य सुबह-शाम काफी दूर तक टहलना और अवकाश के समय बगीचे में काम करना पंडितजी का दिनचर्या है। स्वदेशी बीमानगर स्थित अपने घर से राजामण्डी के घौराहे तक गांधी मार्ग पर अपने साथ घूमने वाले साथियों के बीच पंडितजी के उन्मुक्त अट्टहास की गूँज दूर से ही पता दे देती है कि पंडित जगन्नाथ तिवारी अपनी मित्र-मण्डली के साथ इधर घूम रहे हैं।

सहपाठी और गुरुजन

पंडितजी व अनवर गंगाठी आज जीवन के अनेक क्षेत्रों में ऊँचे दर्जों पर आसीन हैं। अगर हार्द स्मृति के एक महान् मित्र थी रामजनमणि की स्मृति आज भी पंडितजी व मन की स्नेह मगदुन कर देती है। यों तो पंडितजी का मित्र-मण्डल और परिचय-जल बड़ा विस्तृत है परन्तु यों रामजनमणि उनके एक मित्र हैं जिनसे मिलने के लिए उनका मन आज भी तनन उठता है। आते अनवर सहपाठी आपसे सम्मान ही अध्यापनोप में बाध कर रहे हैं—डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी, आचार्य महदुनारे बाबूयों की नरोत्तम स्वामी डा० हरिहरनाथ टण्डन, श्री अम्बिका दत्त उपाध्याय श्री चन्द्रगिर पांडेय आदि।

तिवारीजी का श्री ए० बी० ग्रुप प्रो० नीलकमल शूद्राचार्य, ए० बटुनाथ शर्मा ए० बलदेव उपाध्याय आदि से सहज और ए० रामचन्द्र गुप्त, बाबू श्याम-मुन्दर दाम माना भगवानदीन ए० अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' आदि से हिन्दी पढ़ने का मौभाग्य मित्र है। ए० जगन्नाथ तिवारी व अध्यापन में दत्त मंत्री की ज्ञान-गतिमा स्वप्नता और विवेचन की गूँगाई का मणि-वाक्पथ सद्योग है।

अध्यापक-जीवन

अपनी शिक्षा सम्पन्न करने के बाद पंडित जगन्नाथ तिवारी ने अध्यापक रूप में अपना जीवन प्रारम्भ किया और तब से अब तक उनके जीवन के लगभग ३९-४० वर्ष एक सफल अध्यापक के रूप में व्यतीत हुए हैं। बल्कि यह कहना अधिक सही होगा कि उनका मारा व्यक्तित्व एक सफल श्रेष्ठ और आदर्श अध्यापक का व्यक्तित्व है। पंडितजी के अध्यापक-जीवन के संक्षेप वर्ण का दीर्घ काल आगरा कालेज के हिन्दी-संस्कृत विभाग व अध्यापक पद पर कार्य करते हुए व्यतीत हुआ है। आगरा कालेज में आपके अध्यापक-जीवन की दीर्घ-परम्परा अत्यन्त गौरवमानी रही है। इन पूर्व काल में विभाग का परीक्षापत्र जन प्रतिगत ही नहीं रहा, बरन् यह आगरा विश्वविद्यालय भर में सर्वोत्तम रहा है। आगरा कालेज के हिन्दी-एम्० ए० के विद्यार्थी सबसे अधिक प्रथम श्रेणी और विशिष्टता प्राप्त करते रहे हैं। आपके सुभाष संचालन और निर्देशन में आगरा कालेज का हिन्दी विभाग न केवल आगरा कालेज के अन्य विभागों की तुलना में बरन् विश्वविद्यालय भर में एक आदर्श विभाग रहा है। विभाग का परम्परा महोप और सद्भावपूर्ण वातावरण एवं अध्यापन कार्य के प्रति उत्तरदायित्व का निर्वाह अब विभागों के लिए स्पर्धा का विषय रहा है। यही नहीं कालेज के विद्यार्थियों पर सबसे अधिक अनुशासन पंडित जगन्नाथ तिवारी और उनके विभाग का रहा है। पंडितजी अनुशासन के प्रति बड़े ही कठोर रहे हैं। उन्होंने न तो स्वयं

कभी अध्यापन कार्य में ढील दी और न उन्हें किसी अन्य अध्यापक द्वारा अध्यापन में ढिलाई करना पसन्द रहा। न सिर्फ हिन्दी-विभाग के वरन् कालेज के अन्य विभागों के अध्यापक भी सदैव पंडितजी के प्रति सम्मान एवं श्रद्धापूर्ण भय से सशक्त रहते थे कि कहीं उनकी कोई ढिलाई पंडितजी के सामने प्रकट न हो जाय। इसी प्रकार विद्यार्थियों में अनुशासनहीनता या अव्ययन के प्रति उदासीनता उन्हें सहन नहीं हुई। विद्यार्थी की अनुशासनहीनता पर उसे कठोर दण्ड देने में वे कभी नहीं हिचकें; किन्तु कभी किसी विद्यार्थी का उन्होंने नुकसान नहीं किया। उनका दण्ड और कठोरता भी जीवन-निर्माण की शुभकाप्रना लिये हुए रहता है, इसीलिए तिवारीजी की कठोरता भी सदैव बरदान सिद्ध हुई है। यही कारण है कि पंडितजी को कालेज के समस्त अध्यापकों और विद्यार्थियों से बसा ही सम्मान और आदर मिला, जैसा किसी पिता को अपनी सन्तान से मिलता है। पंडितजी के जीवन में अनेक ऐसे अवसर आये हैं जब उन्हें अपने अध्यापक सहयोगियों या विद्यार्थियों के हितों को लेकर कालेज और विश्वविद्यालय के अधिकारियों से संघर्ष करना पड़ा है। इन प्रकार के संघर्षों में बहुधा तिवारीजी को व्यक्तिगत हानि उठानी पड़ी है, किन्तु कोई हानि उन्हें विचलित नहीं कर पाई। उनका सारा अध्यापक-जीवन एक संघर्ष का जीवन रहा है, लेकिन वह संघर्ष अपने निजी हितों को लेकर नहीं रहा, वरन् विभाग की उन्नति और अपने साथियों तथा विद्यार्थियों के व्यापक हितों को लेकर रहा है।

तिवारीजी की कार्य-क्षमता और कार्य-क्षमता केवल विभाग के सुचारु संचालन, श्रेष्ठ अध्यापन और विद्यार्थियों पर अनुशासन तक ही सीमित नहीं रही, पंडितजी ने अपने इस दीर्घ कार्य-काल में आगरा कालेज और विश्वविद्यालय की अनेक कमेटियों और महत्त्वपूर्ण पदों पर भी पूरी क्षमता और क्षमता से कार्य किया है। कालेज में पंडितजी ने छात्र-संघ के उपसंरक्षक, गेम्स सेक्रेटरी, होस्टलों के चीफ वार्डन आदि पदों पर कार्य किया है और अनेक बार आपको स्थानापन्न प्रिन्सिपल का कार्य-भार भी सम्हालना पड़ा है।

आगरा विश्वविद्यालय में तिवारीजी एकेडेमिक काउन्सिल और सीनेट के मेम्बर रहे हैं। रिस्सर्च डिग्री कमेटी और बोर्ड आफ स्टडीज के कन्वीनर और आर्ट फॅकल्टी के डीन भी रहे हैं। इनके अतिरिक्त आपने उत्तर प्रदेश सरकार की हिन्दी-समिति तथा हिन्दुस्तानी अकादमी में आगरा विश्वविद्यालय का प्रतिनिधित्व किया है। बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय के बोर्ड आफ स्टडीज के सदस्य रहने का अवसर भी आपको मिला है।

पंडितजी आगरा विश्वविद्यालय के अतिरिक्त बनारस, अलीगढ़, लखनऊ,

साधुतावा शिन्नी पत्राव विहार विश्वविद्यालय का घर मटर और परीगर रह है। डाक अनिरुक्त आप पा० सी० एन० पराधा व भी पत्र मेर और परीगर रह है।

८

पश्चिम की दीप जगन्नाथ त्रिवारी म ऊंची शिष्य-परम्परा वर विष्णु शिन्नी के जिनम म अनन्त जगन्नाथ तथा अय प्रगाथीय उष एन पर काय वर रहे है। इनमे से कुछ प्रमुख है— डा० नगद—अध्यय हिंदा विभाग शिन्नी विश्व विद्यालय श्री भगवानसिंह चौधरी—शिन्नी नगर विभाग व आधुनिक, श्री रामप्रसाद पोद्दार—अनन्त मनेवर सेपूरी मिशन बम्बई, श्री पृथ्वीनाथ बनर्जी—नेर कमिश्नर उत्तर प्रन्थ श्री हरिनाथप्रसाद माहेश्वरी—पाठ्य पुस्तक अधिकारी लखनऊ पत्र-पत्राव वतवर्दी—गुप्तगो कमिश्नर डा० छनविनारीलाल गुप्त 'रावेन'—अध्यय शिन्नी विभाग जगन्नाथ कालज श्री मकर राजू नाथू अध्यक्ष हिन्नी विभाग मद्रास विश्वविद्यालय डा० विश्वनाथमिह—अध्यय शिन्नी विभाग निरुक्ति विश्वविद्यालय डा० आमुप्रकाश रीडर शिन्नी विश्वविद्यालय डा० भगवन् स्वच्छ मित्र—अध्यय हिन्नी विभाग आगरा कानेर डा० कमलेश—रीडर, भुवना विश्वविद्यालय डा० रमेशकुमार शर्मा—रीडर काशी विश्वविद्यालय आदि आदि।

अय तक निशारीजी व शिन्नी में लगभग एक दर्जन पी-एच० डी० की उपाधिया प्राप्त हो चुकी है—डा० ओम् प्रकाश कुलश्रेष्ठ डा० भगवन् स्वच्छ मित्र डा० विश्वम्भरनाथ भट्ट डा० कमलेश डा० मनोहरलाल गौड डा० रमेशकुमार शर्मा डा० रामगोपाल चतुर्वेदी डा० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय डा० पद्मप्रकाश गौतम डा० रामगोपालमिह चौधरी डा० मन्मथनाथ शर्मा तथा डा० आनारप्रसाद माहेश्वरी।

पश्चिम जगन्नाथ त्रिवारी ने एक सपन अध्यापक बनना अपने जीवन का आदर्श बना लिया था इन्हींने अपने मित्र सहपाठी डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी तथा आचार्य नन्दनारे वाडेयी आदि की तरह साहित्य रचना की ओर ध्यान नहीं दिया। केवल कविता की शक्ति रामचन्द्रिका का सग्रह और सम्पादन आपने किया है और केवल दो नेम लिखे हैं—'लावा भगवानदीन और अनकार' तथा 'तुलसी की भावुकता'। ये नेमा ही नेम साहित्य सन्देश (आगरा) म प्रकाशित हुए थे।

आपने अपना नारा जीवन एक आदर्श अध्यापक के रूप में ही व्यतीत किया है। सत्य के प्रति बाधहृ अक्षय के प्रति विद्रोह अन्याय और अत्याचार का विरोध सरल भाव आत्मबलरहित जीवन वतव्यनिष्ठा और त्याग पश्चिम की

जीवन के आदर्श रहे हैं और यही अपने विद्यार्थियों के लिए सदैव उनके जीवन-सन्देश रहे हैं ।

अध्यापक के रूप में पं० जगन्नाथ तिवारी की विद्वत्ता, सफलता और श्रेष्ठता का ही प्रमाण है कि आगरा कालेज से अभी वह रिटायर भी नहीं हो पाये थे कि उन्हें काश्मीर विश्वविद्यालय में हिन्दी-संस्कृत विभाग की अध्यक्षता का पद प्राप्त हो गया और वहाँ एक वर्ष पूरा होते-होते आपको काश्मीर विश्वविद्यालय की आर्ट फेकल्टी के डीन बनने का गौरव भी प्राप्त हो गया ।

भारतीय तथा पाश्चात्य
काव्य-सिद्धान्त

काव्य की आत्मा

बाबू गुसाबराव

शरीर और आत्मा

शब्द और अर्थ को काव्य का शरीर कहा गया है, ये दोनों ही अभिन्न-से हैं। अर्थ के बिना शब्द का कुछ मूल्य नहीं—वह डमरू के डिम-डिम से भी कम मूल्य रखता है : डमरू के डिम-डिम से महर्षि पाणिनि द्वारा प्रतिपादित माहेश्वर सूत्रों का जन्म हुआ था—और शब्द के बिना अर्थ का मानव-मस्तिष्क में भी कठिनाई से निर्वाह होता है, इसीलिए तो शब्द और अर्थ की एकता को पार्वती-परमेश्वर की एकता का उपमान बताकर कवि-कुल-गुरु कालिदास ने अपने अमर काव्य 'रघुवंश' के प्रथम श्लोक^१ द्वारा इस अद्भुत सम्बन्ध को महत्ता प्रदान की थी। शब्द के साथ अर्थ का लगाव है और अर्थ के साथ शब्द का। एक के बिना दूसरे की पूर्णता नहीं, इसीलिए दोनों मिलकर ही काव्य का शरीरत्व सम्पादित करते हैं।

✓ यद्यपि बिना शरीर के आत्मा का अस्तित्व प्रमाणित करना दर्शनशास्त्रियों की बुद्धि-परीक्षा का विषय बन जाता है, तथापि आत्मा के बिना ऋषार की आलम्बन-स्वरूपा ललित सावध्यमयी अंगनाओं के कोमल-कान्त-कमनीय कलेवर भी हेय, त्याज्य और बीभत्स के स्यामी भाव धृणा के विषय बन जाते हैं। अतः हमारे यहाँ के आचार्यों ने काव्य की आत्मा को विशेष रूप से अपनी मनीषा और समीक्षा का विषय बनाया है।

१. 'वागर्थविच सम्पृक्तौ वागर्थप्रतिपत्तये ।
जगतः पितरौ बन्दे पार्वतीपरमेश्वरौ ॥'

—रघुवंश (१।१)

इसी भाव को गीतवामी तुलसीदासजी ने इस प्रकार व्यक्त किया है—

'गिरा अरथ जल-बीच सम, कहियत मित्र न मित्र ।

बंदउं सीता-राम-पद, जिन्हहि परम प्रिय खिन्न ॥'

—रामचरितमानस : बालकाण्ड ।

विभिन्न सम्प्रदाय

इन व्यास-सम्प्रदायी प्रश्न के उत्तर पर काय का स्थान और उनकी परिभाषा निम्न है और काय का आनाचना ॥ इससे बहुत अज्ञात प्रमाणित होती है क्योंकि आनाचना का मान भी काय का आना पर ही निर्भर रहता है । इन सम्प्रदाय में प्रायः पाँच सम्प्रदायों का उल्लेख होता है । काय का विभिन्न अर्थों में ले लिया एक पर बात देने और महत्त्व प्रदान करने का आधार पर ही ये सम्प्रदाय अस्तित्व में आये हैं किन्तु इसका यह अभिप्राय नहीं कि कोई भी सम्प्रदाय काय का हान अर्थों की निम्न उपयोग करता है । इन सम्प्रदायों और इनके प्रवक्ता तथा योग्य साधकों का नाम इन प्रकार हैं—

सम्प्रदाय

आचार्य

- | | |
|---------------------|--------------------------|
| (१) अलकार-सम्प्रदाय | मानह दन्ती, रत्न आदि । |
| (२) वराह-सम्प्रदाय | कुन्दन वा कुन्दन । |
| (३) रीति-सम्प्रदाय | यामन । |
| (४) ध्वनि-सम्प्रदाय | ध्वनिकार और आनन्दवर्धन । |
| (५) रस-सम्प्रदाय | भरतमुनि विश्वनाथ । |

अब इन सम्प्रदायों का पृथक्-पृथक् वर्णन किया जाएगा । यह विवेचन हम की ही काय की आत्मा मातृकर बनेगा और हमारे ही आनन्द में इनका मूल्यारण किया जाएगा । इन वर्तों के अतिरिक्त आचार्य सेनेन्द्र न भौषित्य को काय की समीचीन माना है ।

(१) अलकार-सम्प्रदाय—अलकार शब्दों को अल अर्थात् पूर्ण व पर्याप्त कर के कारण अलकार कहलाते हैं । अलकार की प्रकृति मनुष्य में स्वाभाविक है । इनके द्वारा उनके आत्मभाव और गौरव की वृद्धि होती है । यद्यपि अलकार बाहरी साधन होते हैं तथापि उनके पीछे अलङ्कारिकार की आत्मा का उल्काह और मोह दिया रहता है । बाहरी होने के कारण अलकारों पर ही पहले दृष्टि जानी है इसीलिए अलकार शास्त्र के इतिहास के प्रारम्भिक काल में अलकारों का कुछ अधिक महत्त्व रहा है । इस शास्त्र का अलकार शास्त्र के नाम से अभिहित होना ही अलकारों की महत्ता का चोकर है । बहुत ही नामों का ऐतिहासिक महत्त्व होना है । यह नाम प्राचीन काल में अलकार की महत्ता का आवश्यक चोकर है । पीछे से पाँचे अलकारों की वह महत्ता न रहने लगी । उत्तर काल में 'साहित्य विद्या' आदि नामों का प्रयोग होने लगा था—'पञ्चमी साहित्यविद्यापर इति यामावरीय'

(राजशेखरकृत काव्य भीमांसा, पृष्ठ ४), व्ययक की 'साहित्य भीमांसा' और विश्वनाथ के 'साहित्यदर्पण' में साहित्य शब्द को ही प्रधानता मिली। फिर भी अलंकार शास्त्र शब्द बहुत प्रचलित है। कुछ आचार्यों ने लिखा है—

✓ 'काव्यशोभाकरान्धर्मानलंकारान्प्रचक्षते ।'

—काव्यादर्श (२।१)

✓ चन्द्रालोककार जयदेवपीयूषवर्ष (१३वीं शताब्दी) ने तो यहाँ तक कह डाला कि यदि कोई काव्य को अलंकार रहित मानता है तो अपने को पंडित मानने वाला वह व्यक्ति अग्नि को उज्जताहीन क्यों नहीं कहता—

✓ 'अंगो करोति यः काव्यं शब्दार्थावनलंकृती ।

असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलंकृती ।'

—चन्द्रालोक (१।८)

यहाँ पर 'अनलंकृती' में सभग यमक का चमत्कार है। पहली पंक्ति में 'अनलंकृती' का अर्थ है अलंकार-रहित और दूसरी पंक्ति में 'अनल' और 'कृती' अलग-अलग हैं। 'अनल' का अर्थ है अग्नि और 'कृती' का अर्थ है कार्यशील विद्वान्। इसमें मम्मटाचार्य (१२वीं शताब्दी) की दी हुई काव्य की परिभाषा में आये हुए 'अनलंकृती पुनः क्वापि' वाक्यांश पर करारा व्यंग्य है। भामह (६ठी अथवा ७वीं शताब्दी) ने कहा है—

✓ 'न काव्यमपि निर्भूषं विभाति वनितामुखम् ।'

—काव्यालंकार (१।१३)

अर्थात् सुन्दर होते हुए भी आभूषणों के बिना वनिता का मुख शोभा नहीं देता। इसी स्वर में स्वर मिलाते हुए हमारे केशवदासजी (१७वीं शताब्दी) ने भी कहा है—

✓ 'जदपि सुजाति सुलक्षणी, सुवरन सरस सुधृत ।

भूषण बिन ॥ विराजद्, वनिता वनिता मित् ॥'

—कविप्रिया (कविता-अलंकार वर्णन १)

इसमें 'कविता', 'वनिता' और 'भिन्न' के लिए ऐसे विशेषण दिये गये हैं जो श्लेष द्वारा तीनों के सम्बन्ध में लागू हो सकते हैं। 'सुवरन' का अर्थ 'कविता' के पक्ष

मे सुन्दर अक्षर वाता और 'वर्तिता' तथा 'मित्र' के पक्ष में अच्छे वाग (रग) बाने और इसी प्रकार 'मुकुल' वा 'वर्तिता' के पक्ष में अच्छे छन्द वाणी और 'वर्तिता' तथा 'मित्र' के पक्ष में अच्छे चरित्र बाने होगा ।

ऐसे वाक्पावों में, विशेषकर वेश्य में आकार भन्द का अर्थ बहुत विवृत म्बिा है । वेश्य १ अमरागं म्बिा विषय भी शामिल कर रिये हैं । आपाय वामन (१वीं शताब्दी) ने 'शुणो को गोमा के कारण' माना है और 'अनकारों को गोमा को वर्तकमता देने वाता' या 'बढ़ाने वाला' कहा है । यह बात नीच के अग्र-तरणा व स्पष्ट हो जायगा—

✓ 'काव्यशोभाया कर्तारो धर्मा गुणा ।'

'तदतिशयहेतवस्तत्त्वकारा ।'

—काव्यमकारसूत्रवृत्ति (३।१।१, २)

साहित्यरसंगकार आचार्य विश्वनाथ (१४वीं शताब्दी) ने भी 'अनकारों को भन्द और अर्थ के अतिरिक्त धर्म' कहा है और उनको 'कारण' आदि की शक्ति शोभा को बढ़ाने वाले तथा 'रस के उपकारक' माना है—

'शब्दायमोराक्षरा ये धर्मा शोभातिशायिन ।

रसादीनूपबुधन्तोऽलकारास्तेऽङ्गदायिवन् ।'

—साहित्यरसंग (१०।१)

जब मौल की शोभा होती है तभी अनकार उसे बढ़ा मरने हैं अपवा यों कहिए कि शोभावान् वास्तुओं के साथ ही अनकार मार्यन होने हैं । दण्डी न इनको 'शोभा का कर्ता' माना है ।

✓ जब तब अनकार भीतरी उत्साह के द्योतन होते हैं तब तब तो वे शोभा के उत्पन्न करो घाले या बढ़ाने वाले कहे जा सकने हैं, किन्तु जब वे रुद्धि या दमपरा मात्र रह जाते हैं, तभी वे भार रूप दिखाई देने लगते हैं । अनकारों का महत्त्व अवश्य है किन्तु वे मूल पदार्थ का स्थान नहीं ले सकते हैं । 'अग्निपुराण' में रस को वाच्य वा जीवन मिला है—

✓ 'वाच्यं वाच्यप्रधानेऽपि रसप्राप्तजीवितम्'

—अग्निपुराण (३३।३।३३)

किन्तु उसी ग्रन्थ में अर्थालंकार-प्रसंग में यह भी कहा है कि—

‘अर्थालंकाररहिता विषयेव सरस्वती’

—अग्निपुराण (३४५।२)

इस बात को स्वीकार करते हुए भी हमको यह कहना पड़ेगा कि निर्जीव से विधवा होकर भी जीवित रहना श्रेयस्कर है (प्राचीन आदर्शों के अनुकूल ऐसा नहीं है) । स्वाभाविक ओभा के होते हुए रूपवान् के लिए कोई भी वस्तु अलंकार बन जाती है—

‘सरसिज सगत मुहावमो जदपि तियो ठकि पंक ।

कारी देख कलंक हूँ ससति कलाघर अंक ।

पहरे बल्कल बसत यह लागति नोकी बाल ।

कहा न भूपन होइ जो रूप लिख्यो विधि भाल ॥’^१

—शकुन्तला नाटक (१।२०)

इसीलिए तो विहारी ने अलंकारों का तिरस्कार करते हुए उन्हें ‘दर्पण-के-से मोचें’ कहा है, फिर भी अलंकार नितान्त बाहरी नहीं हैं, जो अब चाहे पहन लिये जायें या उतारकर रख दिये जायें । वे कवि या लेखक के हृदय के उत्साह के साथ बँधे हुए हैं । हमारी भाषा की बहुत-कुछ सम्पन्नता अलंकारों पर ही निर्भर है । वे महात्मा कर्ण के कवच और कुण्डलों की भाँति सहज होकर ही शक्ति के द्योतक बनते हैं ।

✓ अलंकार और अलंकार्य—जब प्रश्न यह होता है कि क्या अलंकार और अलंकार्य में भेद नहीं है । इटली के अभिव्यञ्जनावेदी समालोचक क्रोचे अलंकार्य और अलंकार का भेद स्वीकार नहीं करते । वे अलंकारों को ऊपर से आरोपित नहीं मानते । ‘यह चादर सफेद है’ यह एक वाक्य है । जब हम यह कहते हैं

१. राजा लक्ष्मणसिंह कृत शकुन्तला नाटक से उद्धृत ये पंक्तियाँ ‘अभिज्ञानशकुन्तल’ के निम्नोल्लिखित श्लोक का पद्यानुवाद हैं—

सरसिजमनविद्धं शंबसेनापि रम्यं,

मलिनमपि हिमांशोर्लक्ष्म लक्ष्मीं तनोति ।

इयमधिकमनोज्ञा बल्कलेनापि सन्धो,

किमिव हि मधुराणां मण्डनं नाकुंतीनाम् ॥

—अभिज्ञानशकुन्तलम् (१।२०)

कि वह चादर दुग्ध-कन-सम शन है। तब हम पहले वायव्य पर नोद नमा आरोप नहीं करते तब एक नया वायव्य ही रहन हैं। नया वायव्य एवं नय प्रकार की अभिव्यक्ति का चोखन हाता है। हमारे यहाँ आचार्यों ने अनकार और अनकाय का भेद माना है किन्तु यह भ्रम ऐसा ही है जैसा कि यगी और अग का होता है। सरण मयुद्र की राता हैं मयुद्र तरण का नहीं होता। कुन्तन न स्वभावोक्ति को अलकार नय माना है क्योंकि यह अनकाय है। अनकाय और अनकार का भेद मानन हुए भी हम उन्को दिनहुन ऊपरि न मानना चाहिए। वस्तु व भीतर की चीज भी उगका अलकार हो सकती है जैसे पून कृष्ण के अनकार कह ना सकते हैं।^१ कविता का मोदय अनकार और अलकाय की पूनता ये है। पयसा कमल कमनेन पय पयसा कमनेन विभाति सर—वा-मा अनकार-अलकाय और पूरे वायव्य का सम्बन्ध है इसीलिए कुन्तन ने पहन तो अलकार और अनकाय का भन्तर माना है। यदि शरीर को ही अलकार कहा जाय तो वह किमी दूसरी वस्तु का अलकरण कमे करेगा क्योंकि वह तो अनकाय है। क्या कोई स्वयं अयन कथ पर पड सकता है—

शरीर चेदलकार किमलकुस्ते परम् ।

आरमय नारमन एकथ स्वचित्प्यविरोहति ॥'

—बक्रोक्तिगीवित (११४)

दोनों का भेद सुविधा के लिए व्यावहारिक रूप से मानना पड़ेगा किन्तु वास्तव में अनकार-रहित पून रहना को ही काय्य कहने। कुन्तन (१०वीं शताब्दी) व अनुकूल काव्य के भीतर ही अलकारों को प्रयुक्त किया जायगा—

'अलकृतिरलङ्कारमपोद्घृत्य विवेच्यते ।

तदुपायतया तस्य सातकारस्य काव्यता ॥'

—बक्रोक्तिगीवित (११७)

^१ अनकार कविम या आरोपित हो सकते हैं और होने भी है किन्तु महत्त्व कवि के हृदयन उत्साह से प्रयुक्त सहज अनकारों का ही है। व ही रस के उत्पन्न के हेतु बन सकते हैं।

ध्वनिकार न अलकारों का रस से सम्बन्ध बतसाते हुए कहा है कि वे ही

१ श्रोत्रे ने अलकारों की अभिव्यक्ति का अव और पूष रूप से प्रयुक्त न किये जाने योग्य कहा तो है, किन्तु वे श्रुतों की भाँति अलग दिखाई दे सकते हैं।

अलंकार काव्य में स्थान पाने योग्य हैं जो रस-परिपाक में विना प्रयास के सहायक हों। ध्वनिकार के मत से रसिक और सहृदय प्रतिभावान् पुरुष के लिए अलंकार अपने आप दीड़े हुए आते हैं और प्रथम स्थान पाने के लिए प्रतिस्पर्धा करते हैं। उनके मत से अलंकारों की सार्थकता इसी में है कि वे रस और भाव का आश्रय ले कर चलें—

‘रसभावावितात्पर्यमाश्रित्य विनिवेशनम् ।

अलंकृतीनां सर्वात्तामलंकारस्वसाधनम् ॥’

—ध्वन्यालोक (२।६)

वैसे भी रस और अलंकार दोनों एक-दूसरे की पुष्टि करते आये हैं। हमारे यहाँ अलंकारों में जो वर्ण्य विषय मिले हैं वे रस से ही किसी-न-किसी रूप से सम्बन्ध रखते हैं। रसवत् अलंकार तो इस संज्ञा में आयेगा ही। कभी-कभी सूक्ष्म और पिहित आदि अलंकार केवल क्रिया-चातुर्य या वाक्-चातुर्य के चोतक न होकर रस के किसी अंग से ही सम्बन्धित रहते हैं। सूक्ष्मालंकार प्रायः शृङ्गार का ही विषय बनता है। उसका प्रयोग प्रायः वचन-विदग्धा वा क्रिया-विदग्धा नायिकाओं द्वारा ही होता है। यमोक्ति प्रायः हास्य-रस में सहायक होती है। अभिसारिका नायिकाओं की गतिविधि में मीलित और उन्मीलित अलंकारों के उदाहरण मिल जाते हैं। नीचे के उदाहरण में शुभलाभिसारिका द्वारा मीलित अलंकार चरितार्थ हो रहा है—

‘शुभति जोन्ह में मिलि गई, नैक न होति लखाइ ।

सौंघे कै डोरें लगी, अली खली संग जाइ ॥’

—बिहारी रत्नाकर (बोहा ७)

अतिशयोक्ति, विभावना, प्रतीप, उत्प्रेक्षा आदि सभी अलंकार कवि के हृदय में उपस्थित उपमेय को प्रभावता देने की भावना के चोतक हैं। अनुप्रास अपनी-अपनी वृत्तियों के अनुकूल रसों में सहायक होते हैं। अलंकार अर्थ-व्यक्ति में भी सहायक होकर रस का उत्कर्ष बढ़ाते हैं।

अलंकारवादी रस की नितान्त अवहेलना नहीं करते। वे रसवत् और प्रेयस अलंकारों द्वारा रस और भाव के अस्तित्व को स्वीकार करते हैं। रस को रस के लिए नहीं वरन् चमत्कार बढ़ाने में सहायक होने के कारण अलंकार के रूप में ग्रहण करते हैं। सारांश यह है कि अलंकार नितान्त बाहरी न होते हुए भी अंगी का स्थान नहीं ले सकते हैं। रसों को रसवत् अलंकार के अन्तर्गत करना अपने मनोरंज्य

के भावों से भूय वृत्ताना मात्र है। चमत्कार मात्र स्वयं साध्य नहीं हो सकता है।

१/

(२) वक्रोक्ति सप्रशङ्ग — गुरु प्रधान आचार्य कुन्तल हैं। वक्रोक्ति शब्द दो अर्थों में व्यवहृत होता है। पुनः अनकार-विषय के रूप में और दूसरा उक्ति की वक्रता वा अपासरणता के रूप में। वक्राक्ति अनकार वही होता है जहाँ पर विधाना स्वयं या वायु (ध्वनि-ध्वनि) के आधार पर वक्तव्य के अर्थ में कुछ भिन्न अर्थ लगाकर अपना उक्त्यर्थ देने का चमत्कार निम्नाना है। यथा—

अयि गौरवार्त्तिनि ! आर्त्तिनि ! आज

मुपास्मिन्ति क्यों करताती नहीं ?

निज आर्त्तिनि को प्रिय ! गो, लवणा

धत्तिनि जो क्यों नहीं जाती नहीं ?

—योहार अलकारमञ्जरी (पृष्ठ ६७ तथा ६८)

यहाँ पर महादेवजी ने ही भूमाल देने के लिए पार्ष्णीजी ने 'गौरवार्त्तिनि' कहा था किन्तु उन्होंने इस पद को भंग करके (गो + लवणा + धत्तिनि) इसका यह दूसरा ही अर्थ लगाया और महादेवजी को उन्मात्तवा दिया कि वे अपनी प्रिया को गो शक्तिहीना और भीरी' कहकर अपमानित करते हैं।^१

कुन्तल ने वक्रोक्ति को व्यापक अर्थ में लिया है। उस अर्थ में वह सब अलकारों की माना बन जाती है। भागवत ने कहा है—'लोभवाटोभया विना' (वाय्वालकार २।८५)। कुन्तल ने वक्राक्ति को कवि कोशम द्वारा प्रयुक्त विचित्रता कहा है—'वक्राक्तिरेव वैशेष्यवङ्गीमणितिरूप्यते (वक्रोक्तिनीति १।११)। विचित्रता के लिए 'विचित्र' शब्द का प्रयोग किया गया है। यदि कुछ अपासरण बात कहता है वह वायु को वायु न कह कर स्वयं का उच्छ्वास करेगा। वक्ता को वक्ता कहकर उसको सन्तोष न होना चाहूँ वह ऐसा कल्पना करेगा कि जल मानो सह्य न होकर आकाश की गोभा को देख रहा है। क्या प्रसंग आदि को कल्पना द्वारा यत्न कर मनोरम बना मने को भी वक्रता के अन्तर्गत माना है इसको उन्होंने प्रकरण-वक्रता कहा है। महाभारत की अनुत्तवा की वया को कालिदास ने बदल दिया है यह प्रकरण-वक्रता का अच्छा उदाहरण है। अन्तवार पाठ्य-वक्रता में आते हैं। ध्वनि को भी पद्याय और उपचार-वक्रता के भीतर लाया गया है। इस सम्बन्ध

१ सेवक के 'नवरत्न' में पाशुनिति की अव्यवस्था के कारण वक्रोक्ति का वक्ता कवल अलकार-रूप से ही दिया है।

में रम्यक का कथन है—‘उपचारवक्रतादिभिः समस्तो ध्वनिप्रपञ्चः स्वीकृत एव’ । आचार्य शुक्लजी ने वाल्मीकीय रामायण से वक्रोक्ति का जो उदाहरण दिया है : ‘न स संकुचितः पन्था येन वाली हतो गतः’^१ अर्थात् वह रास्ता संकुचित नहीं है जिससे बालि मर कर गया है अर्थात् सुग्रीव भी मृत्यु पथ पर जा सकता है—यह उक्ति का वैचित्र्य है । यह वक्रता अवश्य है, किन्तु इसे केवल-मात्र उदाहरण न समझना चाहिए । वक्रता अनेकों प्रकार की होती है । कुन्तल द्वारा दी हुई काव्य की परिभाषा इस प्रकार है—

‘शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविन्यापारशालिनि ।

वन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाह्लादकारिणि ॥’

—वक्रोक्तिजीवित (१।म)

इनके मत से कविता में शब्द और अर्थ दोनों का महत्त्व है । दोनों में कवि का वक्रता-सम्बन्धी कौशल अपेक्षित है । शब्द और अर्थ दोनों को सुगठित और सुसम्बद्ध होना आवश्यक है । कुन्तल ने काव्य में तद्विद् अर्थात् सहृदयों को आह्लाद देने का गुण भी स्वीकार किया है । इस परिभाषा में रस, रीति एवं गुण (वन्धे व्यवस्थितौ) और अलंकार तीनों को स्थान मिल जाता है, किन्तु कुन्तल के विवेचन में मुख्यता अलंकारों की है, फिर भी वक्रोक्तिवाद का अभिव्यञ्जनावाद से तादात्म्य करना ठीक नहीं है ।^२

वक्रोक्तिकार ने यद्यपि अपनी परिभाषा को व्यापक बनाया है तथापि उनका झुकाव अलंकारों को ही मुख्यता देने की ओर दिखाई देता है, पुस्तक में अलंकार शब्द अवश्य व्यापक अर्थ में आया है । रस को भी कुन्तल ने वक्रोक्ति के साधकों के रूप में स्वीकार करते हुए दण्डी आदि की भाँति रसवत् अलंकार के अन्तर्गत रखा है, फिर भी कुन्तल ने रस की मुख्यता स्वीकार की है । जादू वही है जो सर पर चढ़कर बोले । देखिए—

१. पूरा श्लोक इस प्रकार है—

‘न स संकुचितः पन्था येन वाली हतो गतः ।

समये तिष्ठ सुग्रीव मा बालिपथमग्न्या : ॥’

—वा० रामायण (कि० काण्ड, ३०।८१)

अर्थात् हे सुग्रीव ! वह रास्ता संकुचित नहीं है जिससे बालि गया है (अर्थात् तुम भी मृत्यु-पथ पर जा सकते हो) । अपने समय (वायदे) पर स्थिर रहो, बालि के अनुगामी मत बना ।

२. इस सम्बन्ध में लेखक की ‘सिद्धान्त और अध्ययन’ पुस्तक का ‘अभिव्यञ्जनावाद एवं कलावाद’ शीर्षक अध्याय पढ़िए ।

‘निरन्तरसोद्गारमभसौर्व्यनिर्भरा ।

विर कवीनां जीवति न कचामात्रमाभिता ॥’

— यत्रोक्तिर्जीवित (उन्मेष ४)

कुन्तन ने वाच्य में कथा को गुरयता न देकर गद्य को ही मुख्यता दी है। उन्मेष के कारण कवियों की वाणी जीवित रहती है। चमत्कार-वैचित्र्य और अलंकार मय में ही यह प्रश्न रहना है कि य हैं किसलिए ? उत्तर यही होगा है—सहृदयों की प्रसन्नता के अर्थ।

(३) रीति-सम्प्रदाय—यामन ने रीति को वाच्य की आत्मा माना है—‘रीतिरात्मावाच्यस्य’ (वाच्यालंकार सूत्र १।२।६)—और ‘विशिष्ट पद-रचना’ को रीति कहा है—‘विशिष्टपदरचना रीति’^१ (काव्यालंकार सूत्र, १।२।७)। यह विशिष्टता गुणों में है और वाच्य शोभा के उत्पन्न करने वाले धर्मों को गुणा कहा गया है—‘वाच्यशोभाया वक्षसि धर्मा गुणा’ (वाच्यालंकार सूत्र ३।१।१)। गुण और रीति दोनों ही अन्त में साम्य नहीं रहते, वरन् शोभा के सामन बन जाते हैं। यामन ने अलंकारों के कारण वाच्य की ग्राह्यता बताई है—‘वाच्य ग्राह्यमलंकारात्’ (वाच्यालंकार सूत्र, १।१।१)। किन्तु उन्होंने अलंकार को सौन्दर्य के व्यापक अर्थ में माना है—‘सौन्दर्यमलंकार’ (वाच्यालंकार सूत्र १।१।२)। रीति का सम्बन्ध गुणों से है और गुणों का सम्बन्ध वाच्य की आत्मा रस से है। माधुर्य और प्रसाद गुणों का सम्बन्ध शोभन और बढोर वण (टवण के वण), तीसरे-चौथे वणों के मीनित रूप—जैसे बूझ, मुझ, कभी (द्वित्ववण) से लगाया जाता है, किन्तु ये वण गुणों से द्योतित मार्मिक स्थिति-विशेष के अनुकूल होते हैं। जैसे हृष्ट-मुष्ट शरीर में ही बीरता के भाव शोभा देते हैं (यह नहीं कि सब हृष्ट-मुष्ट बीर होते हैं)। जैसे ही गुण मानसिक दशा के द्योतक होते हैं—माधुर्य में विस की दृष्टि का पिपलना या नीचे की ओर झुका होना है, ओज में अग्नि की भाँति ऊँचे उठने की मनोदशा होनी है और प्रसाद में चारों ओर कमरे या विस्तार की ओर झुकाव रहना है।^२

यामन ने भी रसों को माना है, किन्तु दण्डी आदि की भाँति रसघ्न अलंकार के अन्तर्गत नहीं, वरन् वाच्य गुण के सम्बन्ध में उनका उल्लेख किया है—

१ गुण और रीति के सम्बन्ध में लेखक की पुस्तक ‘सिद्धांत और अभ्यसन’ का ‘शैली के शास्त्रीय आधार’ शीर्षक अध्याय पढ़िए।

२ ‘इवमुत्तममतिशायिनि व्यग्रे वाच्याद् ध्वनिर्बुध कथित’

—काव्यप्रकाश (२।४)

‘दीप्तरसत्वं कान्तिः’ (काव्यालंकारसूत्र, ३।२।१५)—रस के प्रभाव से ज्ञान भी नहीं बचे हैं।

(४) ध्वनि-सम्प्रदाय—ध्वनि-सम्प्रदाय के आचार्य ध्वनिकार माने गये हैं और उनकी व्याख्या करने वाले आनन्दवर्धन (११वीं शताब्दी) को भी उतना ही महत्त्व दिया गया है, यहाँ तक कि कुछ लोग दोनों को एक ही मानते हैं। प्रोफेसर ए० शंकरन ने अपनी पुस्तक ‘Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit’ में इसी पक्ष का समर्थन किया है। ध्वनिकार के पूर्व भी ध्वनि-सम्प्रदाय के सिद्धान्त स्वीकृत थे और कहीं उनका विरोध भी हुआ है, ऐसा ध्वनिकार ने ही कहा है—

‘काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैर्यः समाम्नातपूर्वः ।
तस्याभावं जगदुरपरे भाक्तमाहुस्तमन्ये ॥’

—ध्वन्यालोक (१।१)

अर्थात् काव्य की आत्मा को पूर्व के आचार्यों ने ध्वनि कहा है। किसी ने उसका अभाव बतलाया है, उसका अस्तित्व स्वीकार नहीं किया है और किसी ने इसे लक्षणा (गुणवृत्ति) के अन्तर्भूत रखा है।

ध्वनि क्या है? अभिधा और लक्षणा के अतिरिक्त व्यञ्जना नाम की एक तीसरी शब्द-शक्ति मानी गई है। ‘व्यञ्जना’ शब्द ‘वि’ पूर्वक ‘अञ्ज’ (प्रकाशने) से ‘ल्युट्’ प्रत्यय लगाकर बना है, इसका अर्थ है—विशेष रूप से प्रकाशन करने वाली शक्ति। ‘अञ्ज’ में भी यही धातु है। व्यञ्जना को हम आलंकारिक भाषा में एक विशेष रूप से प्रभावशाली अञ्ज कह सकते हैं जिसके कारण एक नया अर्थ प्रकाशित होने लगता है। गोस्वामी तुलसीदास ने भी अञ्ज की महत्ता स्वीकार की है—

‘यथा सुअञ्जन अञ्जि दृग, सायक, सिद्ध, सुजान ।

कौतुक देखहि सँल बन, मूलत, भूरि निधान ॥’

—रामचरितमानस (बालकाण्ड)

व्यञ्जना के अञ्ज से मूलतः का ही गुप्त खजाना नहीं बरन् हृदय-तल की निधि भी प्रकाशित हो जाती है।

लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ में यही भेद है कि मुख्यार्थ के बाध होने पर लक्षणा का व्यापार चलता है, किन्तु व्यञ्जना-व्यापार में मुख्यार्थ के बाध की आवश्यकता

नहीं होती। वह अर्थ ऊपरी तह पर नहीं होता है परन्तु उसमें झलकता दिमाई देना है। जहाँ पर अविद्या का अर्थ व्यञ्जना से दब जाता है वही रचना ध्वनि कही जाती है—

‘यथाप्यं शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीहृतस्वार्थो ।

व्यक्तं वाच्यविशेष स ध्वनिरिति सूरिमि कथित ॥’

—ध्वन्यालोक (१।१३)

इसी ध्वनि के चमत्कार के आधार पर काव्य की तीन श्रेणियाँ की गई हैं— पहली ‘ध्वनिशून्य’ जिसमें अनिघाय की अपेक्षा व्यंग्यार्थ की प्रधानता हो, दूसरी ‘गुणीभूत व्यंग्य’^१ जिसमें व्यंग्याप गौण हो गया हो अर्थात् वाच्यार्थ के बराबर या उसमें कम महत्त्व रहना हो, तीसरी ‘चित्रवाच्य’^२ जिसमें बिना व्यञ्जना के भी शब्दचित्रो (शब्दालवारी) और वाच्यचित्रो (अर्थात्कारों) का चमत्कार होना है। यह ध्वनि-सम्प्रदाय की उद्धारना है कि जिन काव्यों में व्यंग्यार्थ की प्रधानता न हो उनको भी काव्य की श्रेणी में रखा है, चाहे वे निम्न श्रेणी में ही क्यों न हों। ध्वनि में व्यंग्यार्थ की प्रधानता रहती है। वास्तव में यह अर्थ का भी अर्थ है, इसमें थोड़े में बहुत का अपवा एतता में अनवना का चमत्कार रहता है। सण-क्षण में नशीलता धारण करने वाला सौन्दर्य व रमणीयता का जो ससण है वही ध्वनि में भी घटता है। केवल हास-विर, नाक-बान से पूर्ण होना ही सौन्दर्य नहीं है, सौन्दर्य उससे ऊपर की चीज है—

‘प्रतीयमान पुनरन्यदेव वस्तुवस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।

पततप्रसिद्धावपवातिरिक्त विमाति सावध्यमिवागनाम् ॥’

—ध्वन्यालोक (१।४)

ध्वनि उसी अवर्धनीय ‘औरे बछु’ में आवी है। ध्वनि को ही प्रतीयमान अर्थ भी कहते हैं। यह विभिन्न अवयवों के परे रहने वाले दिव्यो के सौन्दर्य की भाँति महाकवियों की वाणी में रहनी है।

१ ‘अनावृत्ति गुणीभूतव्यंग्य व्यंग्ये तु मध्यमम् ।’

—काव्यप्रकाश (१।५, प्रथम पक्ति)

‘अनावृत्ति’ का अर्थ है ‘वाक्यादनतिशायिनि’ अर्थात् वाच्यार्थ ॥ बंदकर न हो।

२ ‘शब्दचित्र वाच्यचित्रमध्यग्य त्ववर स्मृतम् ॥’

—काव्यप्रकाश (१।५, द्वितीय पक्ति)

‘चित्र’ शब्द की व्याख्या इस प्रकार की गई है—

‘विप्रमिति गुणान्वयारमुक्तम्’—गुण या अलंकारों से सम्पन्न को चित्र कहते हैं।

ध्वनि में काव्य के सौन्दर्य के एक विशेष एवं अनिवार्य उपादान की ओर ध्यान आकर्षित किया गया है। यह सम्प्रदाय करीब-करीब रस-सम्प्रदाय के बराबर ही लोकप्रिय हुआ है। मुक्तक काव्य के मूल्यांकन में इसको विशेष मान मिला, क्योंकि स्फुट पद्यों में प्रायः ऐसा रस-परिपाक नहीं होता, जैसा कि प्रबन्धान्तर्गत पद्यों में अथवा नाटकों में।

ध्वनि-सम्प्रदाय के सम्बन्ध में भी यह कहा जा सकता है कि वह सौन्दर्योत्पादन और रस-सृष्टि में प्रधानतम साधन है किन्तु रस का स्थान नहीं ले सकता। अलंकार, वक्रोक्ति, रीति और ध्वनि सब ही सौन्दर्य के साधन हैं। रमणीयता व सौन्दर्य भी तो स्वयं अपने में कोई अर्थ नहीं रखता, वह किसी सचेतन के लिए होता है और उसकी सार्थकता उसी को प्रसन्नता देने में है—‘जंगल में मोर नाचा किसने जाना?’ सौन्दर्य, सौन्दर्यास्वादक की अपेक्षा रखता है। सौन्दर्यास्वादन का अन्तिम फल है आनन्द, वही रस है—‘रसो वै सः’। ‘रसं ह्येवायं सच्चिदानन्दी भवति’ (तैत्तिरीय उपनिषद्, ११।७।१)—आनन्द एक ऐसी संज्ञा है जिस पर रुक जाना पड़ता है, वह स्वयं ही साध्य है।

(५) रस-सम्प्रदाय—इसका साहित्य में व्यापक प्रभाव रहा है। इस सम्प्रदाय के मूल प्रवर्तक हैं नाट्यशास्त्र के कर्ता भरत मुनि (ईसा पूर्व पहली शताब्दी से पूर्व), उनके पश्चात् कुछ दिनों अर्थात् नवीं शती तक अलंकार-सम्प्रदाय का प्राधान्य रहा। वे लोग यद्यपि रस का अस्तित्व स्वीकार करते थे तथापि महत्ता अलंकारों को ही देते थे। आनन्दवर्धन ने रसध्वनि को प्रधानता देकर अलंकारों को पीछे हटा दिया। अभिनवगुप्त (१०वीं शताब्दी) ने ध्वन्यालोक की टीका ‘लोचन’ तथा नाट्यशास्त्र की टीका ‘अभिनवभारती’ लिखकर बहुत-सी रस-सम्बन्धी समस्याओं को सुलझाकर और अन्त में विश्वनाथ ने रस को काव्य की आत्मा घोषित कर रस को पूरा-पूरा महत्त्व दिया। हिन्दी के आचार्यगण देव, मतिराम, कुलपति मिश्र आदि रस-सम्प्रदाय से ही प्रभावित हैं। प्रस्तुत ग्रन्थ में भी रस को ही प्रधानता दी गई है।

सम्बन्ध

काव्य के लिए भाव और अभिव्यक्ति दोनों ही अपेक्षित हैं। अलंकार, वक्रोक्ति, रीति और ध्वनि भी अभिव्यक्ति के सौन्दर्य से अधिक सम्बन्धित हैं। अलंकार शोभा को बढ़ाते हैं, रीति शोभा का अंग है किन्तु पूर्ण शोभा नहीं। वक्रोक्ति में काव्य को साधारण वाणी से पृथक् करने वाली विलक्षणता पर अधिक बल दिया गया है, किन्तु स्वाभाविकता और सरलता की उपेक्षा की गई है। कुतल ने स्वभावोक्ति को अलंकार नहीं माना है। ‘मैया कवहि बड़ंगी चोटी’ अथवा ‘मैया

मोहि शक्त उद्धृत भिन्नान्त' की स्थापनाविना पर नौ नौ अन्तार न्योछावर मिले जा सकते हैं।

ध्वनि और रस सम्प्रदाय की प्रतिद्वन्द्विता अवश्य है किन्तु उनकी प्रतिद्वन्द्विता इतनी खरी हुई नहीं है कि समझ न हो सके। आचार्यों ने स्वयं ही उसका समन्वय कर दिया है। ध्वनि का विभाजन करते हुए तीन प्रकार की ध्वनियाँ मानी गई हैं—
बन्धुध्वनि अन्तरध्वनि और रसध्वनि।

इन तीनों में रसध्वनि को जो अत्यन्त उन्नत रसध्वनि के अन्तर्गत है अधिक महत्त्व दिया गया है। रस में ध्वनि की साम्बान्ध्या सिद्धि है। उसमें व्यापक ध्वनि होने की गति इतनी तीव्र होती है कि हनुमानों की पूँछ की जाग और महादेव की भीति पूर्वापर सम दिसाई ही नहीं देता है। रसध्वनि की विनिष्ठा देना रस गिदान्त की स्वीकृति है। ध्वनिकार ने कहा है कि व्यंग्य-व्यञ्जक-भाव के विविध रूप हो सकते हैं किन्तु उनमें आ रसमय रूप है उस एक मात्र रूप में ध्वनि की अवमानवान् राजा चाहिए अर्थात् आवधानी के साथ प्रत्यक्षीय होना आवश्यक है—

‘व्याप्यव्यञ्जकव्यभिचारीविविधै समन्वयवधि।

रसादिमय एकस्मिन्कवि सप्रदत्तवानवान् ॥’

—ध्वन्यालोक (४५)

ध्वनिकार ने और भी कहा है कि जैसे कमल में गुण नये और हरे मरे दिखलाई देते हैं वैसे ही रस का वाक्य से लगे से पक्षे देखे हुए अर्थ भी नया रूप धारण कर लेते हैं—

‘दृष्टपूर्वा अपि ह्यर्था काव्ये रसपरिग्रहम्।

मयै तेषा दृष्टान्तराणि अपुनस्त इव द्रुमाः ॥’

—ध्वन्यालोक (४५)

मम्मटाचार्य ने भी लिखते हैं कि ध्वनि के सिद्धान्त को मानकर रस का वर्णन ध्वनि ने अन्तर्गत किया है, ध्वनि की भावली वदना करते हुए उसे ‘ह्लादिकमयी’ और ‘नवरस स्वरित’ कहा है। इत्यादी नहीं, उन्हीं दो दोष, गुण और अलंकारों की परिभाषा भी रस का ही आधार लेकर दी है। जिस प्रकार आत्मा के शौर्यादि गुण हैं, उसी प्रकार वाक्य के भी रस में हमेशा अपने ध्यान योग्य गुण बढ़ाने हैं—

‘ये रसस्योनिनोधर्माः शौर्यादय इवात्मनः ।

उत्कर्षहेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणाः ॥’

—काव्यप्रकाश (८।६६)

मम्मटाचार्य ने अलंकारों को रस का उपकारी माना है और दोषों की व्याख्या भी रस के सम्बन्ध में की है। उन्होंने कहा है कि दोष मुख्यार्थ के नाश करने वाले हैं और मुख्य तो रस ही है, उसी के सम्बन्ध से वाच्यार्थ भी मुख्य कहलाता है। उसी के अपकर्ष के कारण दोष कहलाते हैं अर्थात् रस के अपकर्ष के कारण ये दोष की संज्ञा में आते हैं—

‘मुख्यार्थहतिर्दोषो रसश्च मुख्यस्तवाध्यादाव्यः ।’

—काव्यप्रकाश (७।४६)

इसमें ‘हतिः’ शब्द आया है। ‘हतिः’ का अर्थ है ‘अपकर्ष’। (हतिरपकर्षः)।

इन परिभाषाओं में रस की इतनी स्पष्ट स्वीकृति है कि इनको पढ़कर कोई भी यह नहीं कह सकता कि मम्मट रसवादी नहीं थे, यहाँ तक कि रस-सिद्धान्त के पोषक और अभिभावक आचार्य विश्वनाथ ने इनका ही अनुकरण किया है। उन्होंने गुण शब्द की व्याख्या करते हुए लिखा है—

‘सत्संगित्वमाप्तस्यात्मन उत्कर्षहेतुत्वाच्छौर्यादयो गुणशब्दवाच्याः ।’

—साहित्यदर्पण (८।१ की वृत्ति)

मम्मट ने यद्यपि काव्य की परिभाषा में रस का उल्लेख नहीं किया है (उसमें ध्वनि का भी उल्लेख नहीं है) तथापि जिन तीन चीजों का अर्थात् दोष (‘अदोषो’), गुण (‘सगुणो’) और अलंकार (‘अनलङ्कृती पुनः क्वापि’) का उल्लेख है, उन सब का रस के आश्रित कर दिया है।

रसवादी विश्वनाथ ने यद्यपि मम्मट की काव्य-परिभाषा का खण्डन किया है और रस की स्वतन्त्र व्याख्या की है फिर भी रस को व्यंग्य ही माना है और ध्वनि के भेदों में असंलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनि को मानते हुए रस तथा भावों को उनके अन्तर्गत रखा है, किन्तु रसों की व्याख्या वहाँ पर नहीं की है। भेद इतना ही है कि मम्मट ने रस का वर्णन स्वतन्त्र न रख कर उसे ध्वनि के ही प्रसंग में किया है और विश्वनाथ ने रस का वर्णन स्वतन्त्र रूप से किया है। विश्वनाथ ने व्यञ्जना के प्राधान्य पर पाँचवाँ परिच्छेद ही लिख डाला है और रस की अभिव्यक्ति के लिए अन्य वृत्तियों

का निराकरण कर व्यञ्जना नाम की देशान्तरों की तुगीया अवस्था की-भी तुगीया (चनुय) ध्वनि की ही स्वीकार किया है—तुगीया वृत्तिम्पाम्यवेति मिदम् (साहित्य-दण्ड ५।४ की वृत्ति)—और यह प्रश्न उठाकर कि तुगीया वृत्ति क्या है उन्होंने कहा है—सा चय व्यञ्जना नाम वृत्तिरियुच्यते पुंश्च (साहित्यदण्ड, ५।५) । विश्वनाथ ने भी ध्वनिकाव्य और 'गुणीभूत-वच्य' नाम के वाक्य के दो भेद करते हुए चित्र-काव्य को नहीं माना है और ध्वनिकाव्य को उत्तम काव्य कहा है ।

साहित्य-दण्ड (संज्ञि का मांड) में ही स्वयं भवन्त्यव-वृत्ति है । इसी कारण साहित्य के आचार्यों में वह माध्यमदायिनी कटोरता नहीं । हानी ओ कही-नहीं धार्मिक आचार्यों में इसी जाती है । स्वदेशी चित्रभाष्य ने और सब मनों को भी उचित ध्यान दिया है—उत्कृष्टतम प्रोक्ता गुणान्वाररीणय' (साहित्यदण्ड १।३) । सम्यक् ने औचित्य वाले मिदन्त को महत्ता दी है—'औचित्य रमसिद्धस्य स्थिर वाक्यस्य जीहितम्' (औचित्यविचारचर्चा पृष्ठ ११५) । उस मिदन्त की रमाभास में स्वीकृति हा जानी है—'तद्वामाभास जनौचित्यप्रवर्तिता' (वाक्यप्रवाह सूत्र, ४६) । जहाँ रम और भास के प्रयोग में जनौचित्य हा वही आभास कहनाता है । धर्मेश्वर ने औचित्य की परिभाषा इस प्रकार की है—

‘उचितं प्राहुराचार्याः, सदा विस्तयस्य यम् ।

उचितस्य च यो भावः, तस्यौचित्यं प्रवर्तते ॥’

—औचित्यविचारचर्चा

अर्थात् जो जिसके मद्दह हो अर्थात् अनुकूल वा उपयुक्त हो उसे आचार्य उचित कहते हैं । उचित का भाव को ही औचित्य कहते हैं, किन्तु कविता केवल औचित्य मात्र नहीं है । वस्तुओं एक-दूसरे के साथ अनुकूल हो सकती हैं फिर भी उनमें सरसता अपेक्षित नहीं है ।

अनकार, वशोक्ति, रीति और ध्वनि अभिव्यक्ति से ही सम्बन्ध रहता है । यद्यपि रसध्वनि और वस्तुध्वनि में विषय का ग्रहण है तथापि उनमें भी मुख्यता ध्वनित-व्यापार की ही है । गुण रीति, अनकार और ध्वनि का भी सम्बन्ध कृति में ही है । कर्ता और भोक्ता कुछ मौख में रहते हैं । रस में कर्ता (कवि), कृति (काव्य) और भोक्ता (पाठक) तीनों को ही समान महत्त्व मिनता है । उसमें प्रभाव है, रसि है और जीवन की तरफ़ा है । वह कवि के हिर्षार्थि से विभाव, रत्नाकर से विसृष्ट और रम्योर हृदय-ओत में निमग्न होकर कृति के रूप में प्रवाहित होता हुआ पाठक के हृदय को आप्लावित करता है । इसी से वह रस (जल के अणु में) अपना नाम मार्गक करता है । आस्वाद्य होने के कारण वह रसना के रस की भी समान्यमता सम्पादित करते

में समर्थ रहता है। ग्लान और अभिमान हृदयों की संजीवनी शक्ति प्रदान कर आयुर्वेदिक रस के गुणों को वह अपनाता है। काव्य का सार होने के कारण उसमें फलों के रस की भी अभिव्यक्ति है। रस अर्थात् आनन्द उसका निजी रूप है। वह रमणीयता का चरम लक्ष्य है और अर्थ की अर्थ-स्वरूपा ध्वनि का भी विश्राम-स्थल है। इसलिए वह परमार्थ है, स्वयंप्रकाश चिन्मय, अखण्ड, ब्रह्मानन्द-सहोदर है—
'रसो वै सः'।

रस-सिद्धान्त के विरुद्ध आक्षेप और उनका समाधान

डा० जगेड़

रस सिद्धान्त का विभाग और प्रकार निश्चित नहीं रहा। प्रायः आरम्भ से ही समय-समय पर उसके विरुद्ध अनेक प्रकार के आक्षेप होते रहे हैं। उन आक्षेपों का गार-मग्रह रस प्रकार है—

(१) रस का जातिव अनुभूतियों में मरणा विनश्यत ध्वनीविक तथा वस्त्रा स्वात्म-महान्तर माना गया है। मध्ययुग में इस प्रकार की कल्पना सम्भव थी परन्तु आज के मनोवैज्ञानिक युग में यह कम साध्य हो सकती है? भावविज्ञान के द्वारा प्रत्येक अनुभूति का विवचन सम्भव है—फिर रस ही अनिवार्य रूप से हो सकता है?

(२) रस सिद्धान्त का पूरा कल भाव पर ही रहता है। परिणामतः काव्य के अर्थ रूपों में साथ साथ नहीं हो पाना जो पाठकों की कल्पना को चमकृत या उमके विचारों का उद्दीप्त कर अथवा शब्द-अर्थ में कलात्मक चमत्कार उत्पन्न कर साधना सिद्ध करते हैं। प्राचीन युग में अलंकार रीति ध्वनि तथा बहोक्ति आदि सिद्धान्त इसी तक के आधार पर उठ खड़े हुए थे और वर्तमान युग में अनेक आलोचकों ने भी नवीन शब्दावली में इसी भाषा की आवृत्ति की है। उनका तर्क यह है कि काव्य के अनेक प्रयोजन हैं—आव के उद्बोध की अपेक्षा पाठकों के मन में सुन्दर चित्र की उद्बुद्धि या नवीन शब्दावली बोध आदि भी अपने आप में कम महत्त्वपूर्ण नहीं हैं। आज के बुद्धि प्रधान जीवन में हमारी अनुभूतियाँ धुल रागात्मक नहीं रह गई हैं उनमें विचार सूत्र अनिवार्यता गुँथे रहते हैं। अतः काव्य में भी आज बौद्धिक अनुभूतियों का ही प्राधान्य हो गया है। रस सिद्धान्त में सौन्दर्यबोध के इन नवीन रूपों के उचित मूल्यांकन की व्यवस्था नहीं है।

(३) रस-सिद्धान्त के अन्तर्गत भावों की बँधी हुई संख्या है जो वाक्यवस्तु की परिधि को सीमित कर देती है। मानव-मन तो अथाह सागर के समान है जहाँ असंख्य लहरें निरन्तर उठती बिरती हैं। उन्हें भी या म्यारह स्थायी भावों और तीक्ष्ण

संचारियों में सीमित कर देना सर्वथा असंगत है। युग-युग के काव्य में व्यक्त मानव चेतना की असंख्य तरल-बहुल, गुरु-गम्भीर तथा परस्पर संकीर्ण दृष्टियाँ न रस की पारिभाषिक शब्दावली में बँध सकती हैं और न उनके साथ न्याय हो सकता है। विश्व के काव्य का—स्वयं भारतीय भाषाओं के आधुनिक काव्य का, जो रस सिद्धान्त की पृष्ठभूमि में नहीं लिखा गया है, पर्याप्त अंश ऐसा है जिसमें रस निर्णय करना सम्भव ही नहीं हो सकता। कौन कह सकता है कि हेमलेट या गोदान का, कुरुक्षेत्र या वेस्टलैण्ड का अंगी रस क्या है? इसका कारण यह है कि आदिम वासनाओं पर आघृत होने के कारण रस-सिद्धान्त अपर्याप्त है। अवचेतन मन के रहस्य-श्लोक का उद्घाटन हो जाने पर तो उसकी अपर्याप्तता और भी बढ गई है। निरन्तर विकसनशील मानव-चेतना और उसकी बढ़ती हुई जटिलताओं के लिए इसमें कोई व्यवस्था नहीं है।

(४) रस की सिद्धि के लिए एक परिपूर्ण काव्य-विधान की अपेक्षा रहती है जो काव्य के प्रधान रूपों के अतिरिक्त अन्यत्र प्रायः कठिन ही होता है। भारतीय मुक्तक की कल्पना भी प्रबन्ध के लघुतम रूप में ही की गयी है, अतः वहाँ भी यह विधान बँध जाता है। किन्तु ऐसे भी अनेक छन्द या सूक्तियाँ मिलती हैं जहाँ कोई अत्यन्त सूक्ष्म भाव-बन्ध या अत्यन्त तरल अनुभूति-चित्र ही कवित्व का सार-सर्वस्व होता है। वहाँ रस की सिद्धि कैसे मानी जा सकती है?

(५) रसों के विरोध और अविरोध की स्थिर धारणाओं के कारण रस के क्षेत्र का और भी अधिक परिसीमन हो गया है। मानव-चेतना और उसकी अभिव्यक्तियाँ अन्तर्विरोधों का पुञ्ज हैं। जीवन का विषय जितना अधिक प्रचल एवं परिपूर्ण होगा उसमें अन्तर्विरोध उतने ही अधिक होंगे—और, कवि तथा काव्य के विषय में भी यह सत्य है। भारतीय वाङ्मय में महाभारत और पार्श्वत्य वाङ्मय में शेक्सपियर का नाट्य साहित्य अपनी समग्रता में जीवन के अनन्त अन्तर्विरोधों के कारण उभरता है। रस-सिद्धान्त की कसौटी पर तो यह महत्व दोष बनकर रह जायगा।

(६) रस-सिद्धान्त की एक बड़ी सीमा यह है कि वह रस को केवल सहृदय-निष्ठ मानकर चलता है, जिसके कारण कविगत रस और काव्यगत रस की सर्वथा अपेक्षा हो जाती है। परिणामतः जहाँ किसी प्रकार के पुनर्ग्रह आदि के कारण सहृदय की ग्रहण-शक्ति बाधित हो जाती है वहाँ सरस काव्य का भी उचित मूल्यांकन नहीं हो पाता। इसके अतिरिक्त यह भी सदा आवश्यक नहीं होता कि भाव्य या नाट्यगत स्थायी भाव सहृदय के स्थायी भाव में सर्वत्र तादात्म्य ही हो—कभी-कभी दोनों में केवल असंगति ही नहीं, विरोध तक उत्पन्न हो जाता है। उदाहरण के लिए, एक ऐसा दृश्य लीजिए जहाँ नायक-नायिका किसी निविड जंगल में नर-मांस-भक्षण का दृश्य देखते हैं। इस परिस्थिति में नायक के हृदय में (यदि वह वीर पुरुष है) क्रोध,

नापिका व हृदय में अथ जोर प्रेस या पाठक के चित्त में जुगुप्सा का ही उदय होगा। हम प्रकार काय में वर्तित स्थायी भाव के साथ सहृदय के स्थायी भाव का सादृश्य न होना ॥ हम का परिहार कैसे होगा ? हम सिद्धान्त की यह एक अपेक्षा स्पष्ट विचारित है।

(३) हम की अभिव्यक्ति मानना मगन नहीं है। हम का अर्थ यदि वाक्या-स्वाद है तो उसकी प्राप्ति निर्मित ही होती है। हम या वाक्यास्वाद किसी एक भाव की शुद्ध एवं क्रमिक अनुभूति न होकर अनुभूतियों का एक विधान ही होता है, जिसका उद्घोष न होकर निर्माण ही सम्भव है। अब उस सिद्धान्त जिसके अनुसार वाक्या-हम में विद्यमान किसी एक स्थायी भाव के अभिव्यक्त का ही नाम हम है, वाक्या-स्वाद के सबसे स्वल्प का निरूपण मही करता।

(४) आत्मवाद की दृढ़ भूमिका पर प्रतिष्ठित होने के कारण हम-सिद्धान्त स्थायी मूल्यों का ही आधार लेकर चलता है। विन्तु, वर्तमान जीवन में तो स्वायत्तता की भावना का ही पूर्ण विपटन हो गया है। आज तो परिवर्तन ही सत्य है जिसमें केवल ज्ञान की ही मर्यादा स्वीकार्य हो सकती है। अब आज की कविता केवल अनुपमान ज्ञान की ही अभिव्यक्ति कर सकती है। इसके विपरीत हम की सिद्धि के लिए स्थायी भाव का सत्कार अनिवार्य होता है—भाव की सदा अनुभूति अथवा अनुभूतमान का के निरूपण का आस्वाद हम नहीं हो सकता। इसलिए हममामयिक कविता के मही मूल्यवान् के लिए हम-सिद्धान्त उपयुक्त नहीं है।

(५) हम-सिद्धान्त में आत्म पर, विशेषकर आत्म की सिद्धावस्था पर, अनावश्यक बल दिया जाता है। वाक्य के अन्य सम्बन्ध प्रयोजन, जैसे चारित्र्य का निर्माण, सत्त्व में प्रवृत्ति, चेतना का उत्थार आदि उपेक्षित हो जाते हैं और रचना पण प्रमत्त बन जाता है। अनावृत्ति के इस प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष विषय में काव्य और जीवन दोनों की क्षति हो सकती है और हुई है।

हम-सिद्धान्त के विरुद्ध प्रायः ये अथवा इसी प्रकार के आलोचन किये गये हैं और किम आ रहे ॥ इनमें से अनेक का समाधान हम विभिन्न प्रसंगों के विवेचन में कर चुके हैं, फिर भी सत्यासत्य का सम्यक् रूप से निर्णय करने के लिए अन्त में एक बार फिर इन पर विचार करना उपादेय होगा।

पहला आलोचन हम की ब्रह्मानन्द-महोदरता को लेकर किया जाता है—यह सबसे मरल और बहुवर्चित आलोचन है जिसका प्रयोग हम की मान्यता के विरुद्ध कोई भी किसी समय कर सकता है। इसका उत्तर हम इसी लेख में दे चुके

है। ब्रह्मानन्द-सहोदर विशेषण केवल इस तथ्य पर प्रकाश डालता है कि रसानुभूति सामान्य ऐन्द्रिय अनुभूति नहीं है, वह भावों के साधारण सुख-दुःखात्मक अनुभव से भिन्न है, रागद्वेष से मुक्त होने के कारण उसका स्वरूप सामान्य विषयानुभूति की अपेक्षा अत्यन्त उदात्त और अवदात्त होता है। अद्वैतवादी आचार्यों ने केवल रस की ही नहीं आनन्द के प्रत्येक रूप की कल्पना ही आत्मानन्द के सन्दर्भ में की है, क्योंकि आनन्द अद्वैत दर्शन के अनुसार केवल आत्मा का ही स्वरूप है, मन तथा अन्य ज्ञानेन्द्रियों का विषय नहीं। अपने अत्यन्त सूक्ष्म परिष्कृत रूप के कारण काव्य का आनन्द विषयानन्द से दूर और आत्मानन्द के निकट है—ब्रह्मानन्द-सहोदर का अर्थ केवल इतना ही है। यदि आपकी आत्मा में आस्था नहीं है तो आप चेतना शब्द का प्रयोग कर सकते हैं और रस को चेतना की समाहिती मान सकते हैं। कहने का तात्पर्य यह है कि ब्रह्मानन्द-सहोदर विशेषण एक विशिष्ट चिन्तन-प्रणाली का पारिभाषिक शब्द है—उसे केवल ऐतिहासिक सन्दर्भ में ग्रहण करना चाहिए और आज का प्रमाता यदि ब्रह्म अथवा आत्मा की धारणा को ग्रहण या स्वीकार नहीं कर सकता तो इस शब्द का आधुनिक आलोचना शास्त्र की शब्दावली में आख्यान कर लेना चाहिए। मैं स्वयं रस को आत्मानन्द के सन्दर्भ में ग्रहण नहीं करता, इसलिए नहीं कि आत्मा के अनस्तित्व के विषय में सर्वथा आश्वस्त हो गया हूँ, वरन् इसलिए कि आत्मानन्द की धारणा उलझी और विवादग्रस्त है जबकि रस के विषय में मेरी या प्रत्येक सहृदय की अनुभूति सर्वथा असंदिग्ध है। अतः मैं रसशास्त्र में प्रयुक्त पारिभाषिक शब्दावली—आत्मविश्रान्ति, ब्रह्मानन्द-सहोदर आदि—का विवेकसम्मत अर्थ ही ग्रहण करता हूँ—करना चाहता हूँ। जीवन के सूक्ष्म तत्त्वों की धारणाएँ देश-काल-परिवर्त और व्यक्तिस्वीमित न होकर विकासशील ही होती हैं, इसी रूप में वे सार्वभौम एवं शाश्वत हो सकती हैं। केवल रस सिद्धान्त का ही नहीं, सम्पूर्ण भारतीय काव्यशास्त्र का यह दुर्भाग्य रहा है कि जिसने उसे पढ़ और समझा है वह प्राचीन धारणाओं को एकदम रूढ़ मान बैठा है और जिसने कभी पढ़ने और समझने का प्रयत्न नहीं किया, वह कुछ उड़ती हुई बातों को लेकर अनर्गल आलोचनाएँ कर रहा है।

दूसरे आक्षेप का उत्तर, ध्वनि और अलंकार के साथ अन्तरंग सम्बन्ध स्थापित कर, रस-सिद्धान्त आज से एक सहस्रान्द पूर्ण हो चुका है। काव्य में ध्वनि की प्रतिष्ठा वस्तुतः कल्पना-तत्त्व की प्रतिष्ठा है और अलंकार भी विम्ब-विधान का ही पर्याय है। इनमें से ध्वनि तो रस का अनिवार्य माध्यम है ही, अलंकार भी उपेक्षणीय नहीं है—और इसका प्रमाण यह है कि प्रवल रसवादी आचार्य ने भी अपने शास्त्र-ग्रन्थ में अलंकार का सविस्तार वर्णन किया है। उसने रस को काव्य का जीवन मानते हुए भी वाग्वैदग्ध्य के महत्त्व की मुक्तकण्ठ से स्वीकार किया है। इस प्रकार बुद्धि तत्त्व का रस के विधान में त्याग नहीं किया गया। उत्कृष्ट कौटिक के सरस काव्य के लिए भाव-

वस्तु व साथ-साथ अथ-बीरव की भा कथना प्रतिपादन रही है। अथ कथना और विचार को रस सिद्धांत में अस्वाकृत नहीं किया गया इन बचन कथनी है कि ये दोनों ही अनुभूति का विषय बनकर आन पाते हैं। अनुभूत बलाना और अनुभूत विचार तो काय के ही विषय नहीं रहते। इस सिद्धांत में अगर उनसे निगमन स्थान ही है तो उसका क्या दाय ? वास्तव में अथ ध्यान 'अथ' में रस मोक्ष का ही प्रमाण है सोदय अथ तत्त्व रूप में रसपीय अथ बोध का ही भाव है और रसपीय अथ है जिसमें सृष्टि का चित्त रमण करे अर्थात् जो समकी आनंद धनता का विषय हो। इस प्रकार सोदय की कथना रस व बिना नहीं हो सकती। मुदर और मरुत में भेद नहीं किया जा सकता।

रस-मन्थान में सम्बद्ध आनंद विषय के अंगबोध पर ही आश्रित है। हम आरम्भ में ही स्पष्ट कर चुके हैं कि सन्धा का प्रश्न रस सिद्धांत का अत्यन्त गौण विषय है। इसमें सन्देह नहीं कि अधिकांश आचार्यों ने रस भावार्थ की निश्चित सन्धा को ही स्वीकार किया है परन्तु यह विषय अन्तः पर विवादास्पद रहा है और सन्धा को ब्रह्मन घटाने के प्रयत्न निरन्तर चलते रहे हैं। साथ ही यह आवाज भी बराबर उठती रही है कि रसो और भावा की सन्धा का परिसीमन अथिक् सगुन नहीं है। प्रत्येक भाव से यहाँ तक कि सावित्र भाव से भी रस की सिद्धि सम्भव है। उपर रसाभास भाव भावाभास भावोदय भावसान्नि भावसंघि भाव तन्मयता आदि का भी रस से अन्तर्भाव होना में यह समया निश्चित हो जाता है कि रस सिद्धांत रसा और भावा की घेँही टूट सन्धा का कायल नहीं है। सामान्य सिद्धान्तों और विषयों का निर्धारण करना प्रत्येक शास्त्र का स्वधर्म्य-कर्म है और उसके निर्याकरण आदि की प्राणानी नाम रूप-सन्धा आदि का आश्रय लेना अनिवार्य हो जाता है। कभी किसी शास्त्रकार में भेद प्रस्तार या गणना का सन्धा निश्चित एवं अंतिम नहीं माना—जब कभी भेद वस्तु का प्रसंग आया है सन्धा के आधार में स्पष्ट कह दिया है कि यह भेद उपलक्षण मात्र है अर्थात् ईदुत्ता व ही घातक है इदुत्ता के नहीं। ऐसी स्थिति में वही हुई सन्धा और चीज का आरोप इतराते रहना या तो दुराण्य का शीतक है या अल-बोधका। अथ हैमवेट का शोभन में बौद्ध-सा रस है यत्र प्रत्येक अथिक् महत्त्वपूर्ण नहीं है। यद्यपि परम्परानिष्ठ रसवादों के निगम हैमवेट या 'वस्तुलब्ध' या 'वस्तु' या वेसर—किमी में भी नियम के अनुसार रस-निर्णय करता नहीं है कि रस भी समस्या का समाधान हम यह नहीं मानते। अगर में बौद्ध सा रस है यह प्रश्न ही कठिनाई दृष्टिकोण का परिचायक है और इसका उत्तर भी उसी दृष्टिकोण से तुरन्त दिया जा सकता है। परन्तु हमें तो प्रश्न और उत्तर दोनों ही को महत्त्वहीन मानते हैं। रस सिद्धांत का बीरव यह सिद्ध करने में नहीं है कि इन प्रश्नों का अतीरस बौद्ध-सा है बल्कि यह सिद्ध करने में है कि इनमें स प्रत्येक की आत्माधता का मूल आधार रस अथवा रागात्मक प्रभाव या अनुभूति की समृद्धि ही है।

उपर्युक्त समाधान में अबले आक्षेप का उत्तर भी अन्तर्भूत है। रस केवल परिपाक अवस्था का ही नाम नहीं है। यह कहीं नहीं कहा गया कि रसवत्ता के लिए सर्वत्र रस का पूरा परिकर ही प्रस्तुत रहना चाहिए। व्यभिचारी भाव के नहीं केवल अनुभाव के चित्रण से भी रस की सिद्धि हो जाती है। जो अवयव वर्णित नहीं हैं उनका आक्षेप हो जाता है। विभावोक्ति के विधान पर रस शास्त्र में बल इसलिए दिया गया है कि उनकी प्रच्छन्न या प्रकट सत्ता के आधार के बिना भाव की कल्पना भी सम्भव नहीं है, अनुभूति तो दूर की बात रही। भाव की निराधार या निरपेक्ष सत्ता रस शास्त्र में ही नहीं, मनोविज्ञान में भी सर्वथा अमान्य है और आधुनिक मनोविज्ञान तो भाव की स्वतन्त्र कल्पना के विषय में और भी शंकानु होता जा रहा है। मराठी के रसवादी आलोचकों ने इसी आक्षेप का प्रतिवाद करने के लिए भाव से भी सूक्ष्मतर भाव गन्ध की कल्पना की है। रस-सिद्धान्त में और भी आगे बढ़ने का अवकाश है। रस का स्थायी धर्म है गुण जो चित्त की दृति, दीप्ति और व्याप्ति आदि अवस्थाओं का वाचक है। अतः ऐसी उक्ति भी जहाँ भाव का स्वरूप स्पष्ट न हो, जो केवल चित्त का स्पर्श ही करती हो, सिंहद्वारों पर स्थापित विभाव, अनुभाव, संचारी भाव आदि की दृष्टि बचाकर अनुभूति के मन्त्र-बल से रसचक्र में अनायास ही प्रविष्ट हो जाती है। एक उदाहरण देकर मैं अपने मन्तव्य को स्पष्ट करना चाहता हूँ—

सोन-मछली

हम निहारते रूप,
काँच के पीछे
होंप रही है मछली।
रूप तृषा भी
(और काँच के पीछे)
है जिजीविषा।

'जिजीविष' की यह कविता नयी कविता है और सुन्दर भी, इसके आकर्षण का रहस्य क्या है? सुन्दर बिम्ब? हाँ, इन पंक्तियों द्वारा प्रमाता की कल्पना में उद्बुद्ध बिम्ब निश्चय ही अत्यन्त आकर्षक और सजीव है। काँच के पीछे अपनी प्राण-रक्षा के लिए जल में घिरकती हुई सोन-मछली का चित्र एकदम आँखों के सामने नाच उठता है। चमकती हुई मछली की तरंगित आकृति मानो 'जिजीविषा' शब्द के बलवित उच्चारण के साथ शब्दभूत हो जाती है। इतने कम शब्दों में ऐसा सजीव चित्र प्रस्तुत कर देना निश्चय ही सपे-हुए कलाकार का काम है। परन्तु मैं पूछता हूँ कि क्या यह शब्दचित्र ही इस कविता की अन्तिम सिद्धि है? क्या प्रस्तुत शब्दचित्र को रससिक्त करने वाली संवेदना, जो केवल मानव चेतना को ही वरदान रूप में प्राप्त है, इसकी

चरम मिट्टि नहीं है ? विषय निरास ही बनने की मिट्टि है पर उस विषय को जीवन्त करने वाला तत्त्व तो मानव चेतना की रचना ही है और उमी का नाम रस है ।

एक अन्य आधार रसा है पारम्परिक विरोधाविरोध का मकर विद्या रसा है । हमारी मूल धारणा यह है कि रस मिट्टान में भावों का परस्पर सम्बन्ध गवया निश्चित न न किया गया है परिणामन अपनी हटना में रस प्रक्रिया इनकी मरन और श्रुतज्ञो बन आनी है कि अन्तर्बचनना का उत्पन्नो और गुणिया के लिए ठममें अवस्था नही रह जाता । हमारा निवेदन ॥ कि रस आगा भी अगहन का ही प्रमाण है । जमा कि हम यथाप्रमाण स्पष्ट कर चुके हैं रस मिट्टात मरमो के परस्पर विरोध रसा के विवर्धन के माध-माध उनके जमन का भी अत्यन्त विस्तार स वृद्ध किया गया है । और जमन के य उपाय इनके अधिक् एवं विभिन्न हैं कि मानसिक जीवन के सभी प्रकार के गन्त्र अन्तर्विरोध उनमें समाहित हो जाते हैं । केवल एक रस के सन्तर्भ में ही विचार कर तो भी रस प्रक्रिया पर मरणा का आगा मान नहीं है, क्योंकि गुहार जैसे रस के वृत्त में एक दूसरे से सबका भिन्न और परस्पर विरोध प्रायः सभी भावों का युक्त मकरण शास्त्रसम्मत माना गया है । मेकमपियर के त्रिज नाटका की दुहाई देकर अग्रजी के विद्वाना न रस मिट्टान्त पर प्रस्तुत आगा किया गया है । उनमें भी एसा प्रमाण छाया ही हो जहाँ भावों के विरोध का रसशास्त्रीय नियमों के अनुसार परिष्कार न हो सके । और यदि वही के नियम लागू न हो तो भी कुछ अन्तर नहीं पड़ता क्योंकि एक ही विरोध कल्पना रस मिट्टान का मौलिक अंग नहीं है और दूसरे यह स्थित न रह कर बाय के विकास के साथ-साथ विरागशील रही है अर्थात् हमने समय-समय पर आवश्यक सगाधन भी होत रहे हैं । वस्तुतः रस सहायन की भाँति रस विरोध की कल्पना भी रस मिट्टात की आनुपमिक मिट्टि मान है यद्यपि उसी की भाँति इसका भी मनोवैज्ञानिक आधार करने आप में बाधी पुष्ट है ।

रस को केवल सहृदयनिष्ठ मानने से रस कल्पना में काव्यजन रस और कवि की रस चेतना की उपेक्षा की गयी है । इस आधार पर कई पक्षों से विचार किया जा सकता है । रस का अर्थ यदि मूलतः काव्यास्वा है तब तो उसकी स्थिति सहृदय में माननी पड़ेगी क्योंकि आस्वादन की चेतन किया व्यक्ति में ही सम्भव है, वस्तु में नहीं । कवि काव्य और सहृदय के मन में काव्य जब पश्य है अन्तः आस्वाद की समता उसमें नहीं है । हाँ यह आस्वाद का निमित्त अवश्य ही होता है । कवि भी व्यक्त रूप में रस का स्रष्टा है । शास्त्रीय रसाधारी में रस के अविध्यवक काव्य का वर्तन है । अब रस अर्थात् काव्य के आस्वाद का मोक्ष वस्तुतः सहृदय ही है । यका नियम कल्पने-व्यवहार में नहीं किया जा सकता । उत्पत्ति में भी प्रमाता के अनिरिक्त पक्ष में रस की स्थिति प्रमाणित करता असम्भव नहीं तो कठिन अवश्य

है। भारतीय तथा पाश्चात्य दर्शनों की समस्त ऊहापोह अभी तक अद्वैत से अधिक प्रामाणिक कल्पना नहीं कर सकी, परन्तु हम इस विवाद में आपको नहीं उलझाना चाहते, क्योंकि काव्य के सत्यों को हम दर्शन और तर्कशास्त्र की उपकल्पनाओं से यथा-सम्भव दूर रखकर काव्य के परिप्रेक्ष्य में ही समझाना चाहते हैं। किन्तु यहाँ एक दूसरा प्रश्न सामने आता है कि काव्य का इस रस से क्या सम्बन्ध है? इसका स्पष्ट उत्तर यह है कि काव्य इस रस का प्रेरक या निमित्त कारण है। स्वयं अभिनव ने गुणालंकारमय शब्दार्थ—काव्य के महत्त्व का उच्छ्वासमय चाणी में निर्वचन किया है, यह गुणालंकारमय शब्दार्थ ही विभावादि के साधारणीकरण—आधुनिक शब्दावली में भावात्मक रूप में उपस्थापन—द्वारा सहृदय के स्थायी भाव को देशकाल की सीमा एवं व्यक्तिगत रागद्वेष से मुक्त करता हुआ, रस में परिणत कर देता है। अभिनव के अनुसार स्थायी भाव की निर्विघ्न प्रतीति ही रस है। इस प्रतीति का भोक्ता निश्चय ही सहृदय है, परन्तु प्रस्तुत सन्दर्भ में इसे निर्विघ्न करने का एकमात्र साधन गुणालंकार-मय शब्दार्थ या काव्य ही है। अतः काव्य का महत्त्व रस-सिद्धान्त में गौण नहीं है, हो भी कैसे सकता था, उसकी तो जन्मभूमि या आधारभूमि ही काव्य है, जिसके बिना उसका अस्तित्व ही कास्पनिक बन जाता है। इसमें सन्देह नहीं कि सहृदय की ग्रहण-शक्ति की विफलता रस का सबसे बड़ा विघ्न है, किन्तु इसका यह अर्थ नहीं है कि उससे काव्य-सौन्दर्य का अस्तित्व ही नष्ट हो जाता है। रसविघ्नों के प्रकरण में इस शंका का निवारण किया जा चुका है, ऐसी स्थिति में कवि या काव्य का दोष नहीं होता, यहाँ तो सहृदयता ही दुष्ट हो जाती है। यहाँ तक सो हुई प्रमातृगत रस की बात, वस्तुगत रस कल्पना का भी भारतीय रस-शास्त्र में अभाव नहीं है। भरत, लोल्लट और शंकुद्वारा प्रतिपादित रस तो निश्चय ही वस्तुगत है। उसकी रंगमंच पर काव्य-कौशल तथा नाट्य-कौशल के द्वारा सृष्टि होती है और वह आस्वाद रूप न होकर आस्वाद्य ही होता है। उधर जैन आचार्यों ने भी रस की स्थिति काव्यगत भाव सामग्री में ही मानी है। इसी प्रकार कविगत रस की कल्पना भी नयी नहीं है, भरत, आनन्दधर्मन, भट्टनायक तथा अभिनव आदि सभी मूर्धन्य रसाचार्यों ने अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में उसे स्वीकार किया है :

‘कवेरन्तर्गतं भावं भावयन् भाव उच्यते ।’

अर्थात् जो कवि की अनुभूति का भावन कराता है, शास्त्र में उसका नाम भाव है।

‘यथा बीजाद् भवेद् वृक्षो वृक्षात् पुष्पं फलं यथा ।

तथा मूलं रसाः सर्वे तेभ्यो भावा व्यवस्थिताः ॥’ — नाट्यशास्त्र

अर्थात् जिस प्रकार बीज से वृक्ष होता है और वृक्ष में पुनः तथा फल होते हैं, इसी प्रकार (कविगत) रस का मूल है और उसके द्वारा ही भावों की स्थिति होती है ।

भरत द्वारा उद्धृत इस श्लोक की व्याख्या करने हुए अभिनव न आनन्दवर्धन का प्रमाण देकर कविगत रस का महत्त्व अचन स्पष्ट कर दिया है ।

उसी कविगत साधारणीकृत रसमविभूतय काव्य के द्वारा तत् का व्यापार होता है । और यही (कविगत) सविन वास्तव्य म (भूतभूत) रस है । उगची प्रतीति के वशीभूति उम (कविगत रस के प्रभावित) सामाजिक का अगोद्वारमुद्रि अर्थात् अन्वय-व्यतिरेक आदि के द्वारा बाद का विभावादि की प्रतीति होती है । इस प्रकार मूल बीज के स्थान पर कविगत रस (भावोक्ति का मूल कारण) है । कवि सामाजिक के गमान ही है । इगीति ध्वन्यालोचनार धी आनन्दवर्धनाचार्य ने कहा है कि यदि कवि शृंगारे हैं तो मारा जगत् रसमय हो जाता है और वह यदि बीतराग है तो मारा समार नीरस हो जाता है इत्यादि । उम (बीजस्थानीय कविगत रस) स वृक्ष स्थानीय काव्य (उत्पन्न) होता है । उसमें पुनः स्थानीय अभिनवादि रूप मत् का व्यापार होता है । उसमें फल स्थानीय सामाजिक का रसास्वाद होता है । इसलिए (सामाजिक के लिए मारा काव्य) जगत् रसमय ही होता है ।

कविगत रस की इस व्याख्या के उपरान्त धी मर्होर के आनेप का महज ही निराकरण हो जाता है । मास भक्षण व उपयुक्त प्रसंग म कवि की अनुभूति ही मूल रस है सहृदय की अनुभूति रस का विषय उसी के अनुसार होगा । काव्यमय स्थायी भाव से अभिप्राय श्लोक पात्र व स्थायी भाव का नहीं है बरन् कविगत स्थायी भाव का ही है । कवि का भाव यदि जुगुप्सा है तो सहृदय का भी जुगुप्सा (बीभत्स रस) का अनुभव होगा कवि का भाव यदि शोष है तो शोष (रोद रस) का और यदि भय है तो भय (भयानक रस) का । साधारणीकरण के प्रसंग म हय इस तथ्य पर प्रकाश डाल चुके हैं ।

रस की अभिव्यक्ति का विस्तार भी भारतीय काव्यशास्त्र के लिए नया नहीं है । ध्वनि की स्थापना स पूर्व सोलमिट तथा शत्रुक ने और उसके बाद भी भट्टनायक, महिम भट्ट धनजय आदि ने रस की अभिव्यक्ति का प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से निवेद्य दिया है । स्वयं भरत का मत ही उसने विरुद्ध है । भरत के अनुसार निष्पत्ति का अर्थ वस्तुतः निमित्त ही है । निष्पत्ति का अर्थ स्पष्ट करने के लिए उन्होंने पाठवादि रस का जो दूष्णत दिया है उसमें यह सन्देह नहीं रह जाता कि उनके मत से रसास्वाद एक निश्च अनुभूति है जिसमें व्यापारकृत स्थायीभाव के साथ काव्य तथा

नाट्य सौन्दर्य की अनुभूतियों का मिश्रण रहता है, जिस प्रकार षाड्वादि रस के आस्वाद में अक्ष के स्वाद के साथ दूध, व्यंजन और जीपधि आदि का स्वाद मिला होता है। जोल्लट ने भी उपनिषि की प्रकल्पना के द्वारा इसी मत का पोषण किया है और भट्टनायक ने अभिव्यक्ति का खण्डन करते हुए मुक्ति की कल्पना इसी आधार पर की है। भट्टनायक के मत के अनुसार भी सहृदय रस रूप में जिस स्थायी भाव का भोग करता है वह अभिन्न रत्यादि न होकर गुणालंकार अर्थात् काव्य सौन्दर्य और चतुर्विध अभिनय अर्थात् नाट्य सौन्दर्य की अनुभूति से संवलित होता है। वह पाश्चात्य काव्यशास्त्र में निरूपित कलात्मक भाव का ही पर्याय है। अतः निर्मिति की धारणा रसशास्त्र में अज्ञात नहीं थी। किन्तु इस के साथ, यह कहना भी संगत नहीं है कि रसाभिव्यक्ति का सिद्धान्त सर्वथा अमान्य है। जिस आधुनिक आलोचक ने अत्यन्त निभ्रान्ति शब्दों में काव्यास्वाद को शुद्ध अनुभूति न मानकर अनुभूतियों का एक विधान माना है, उसी के विश्लेषण के आधार पर अभिव्यक्ति की भी सिद्धि हो जाती है। डा० रिचर्ड्स ने काव्यास्वाद की प्रक्रिया का विश्लेषण करते हुए उसके छः अवस्थान माने हैं। बाधुप संवेदन (बिम्ब-विधान) सम्बद्ध बिम्ब-विधान, स्वतन्त्र बिम्ब-विधान, विचार, भावोद्बोधन और दृष्टिकोण का निर्माण। इस विश्लेषण के अनुसार किसी मुद्रित या लिखित कविता का अध्ययन करने पर पाठक के मन में पहले तो अक्षरों के बिम्ब उभरते हैं, फिर उनकी रूपाकृतियों और नाद से सम्बद्ध बिम्ब, तब इन अक्षरों द्वारा निमित्त शब्दों के प्रचलित वाच्यार्थ से सम्बद्ध बिम्ब उभर कर आते हैं जो अपेक्षाकृत स्वतन्त्र होते हैं। इसके उपरान्त इन शब्दों के वाच्यार्थ के समन्वित रूप द्वारा पाठक की कल्पना और विचार जाग्रत हो उठते हैं, जिनके फलस्वरूप उसके भाव उद्बुद्ध हो जाते हैं, और अन्त में इस प्रक्रिया का संयुक्त परिणाम होता है एक विशेष मनोदशा का निर्माण। इस प्रकार कविता द्वारा प्रमाता के भाव का उद्बोध तो मनोवैज्ञानिक को भी मान्य है। मनोविज्ञान भी भाव की उद्बुद्धि का निषेध नहीं करता, क्योंकि वहाँ भी मानव चेतना की कुछ प्रवृत्तियों की स्थिर वृत्तियों के रूप में कल्पना की गई है। कविता के द्वारा प्रमाता की चेतना में जिस भाव या भावशक्तता का उद्बोध होता है, वह निश्चय ही उसका अपना भाव या अनुभव होता है। कवि का भाव या अनुभाव उसका प्रेरक या निमित्त कारण अवश्य होता है, परन्तु कवि के भाव का ही यथावत् संचरण या स्वामान्तरण प्रमाता के चित्त में नहीं होता, नहीं हो सकता। यहाँ हम अभिव्यक्ति तथा सम्प्रेषण या संचार सिद्धान्तों के विवाद की सीमाओं में प्रवेश कर जाते हैं और हमारे सामने एक बार फिर यह प्रश्न उपस्थित होता है, काव्यानुभूति अथवा रस का संचरण (सम्प्रेषण) होता है अथवा अभिव्यक्ति? इस प्रश्न का समाधान भी हम यथा प्रसंग कर चुके हैं। यहाँ केवल इतना ही पर्याप्त होगा कि अभिव्यक्ति सिद्धान्त के अन्तर्गत प्रमाता के चित्त में जिस अनुभूति के उदय को कल्पना निहित है, वह कवि की अनुभूति से स्वतन्त्र एवं भिन्न नहीं होती, उसका मूल कविगत अनुभूति ही है, अतः वह कविगत

अर्थात् जिस प्रकार बीज में वृक्ष होता है और वृक्ष में पुनः तथा फल होने हैं, इसी प्रकार (कविगत) रस ही मूल है और उससे द्वारा ही भावों की स्थिति होती है ।

भरत द्वारा उद्धृत इस श्लोक की व्याख्या करते हुए, अभिनव न आनन्दधर्मेय का प्रमाण देकर कविगत रस का महत्त्व अव्यक्त स्पष्ट कर दिया है ।

उसी कविगत साधारणीभूत रसविभूतय काव्य के द्वारा नट का व्यापार होता है । और यही (कविगत) सज्जित वास्तव में (भूतभूत) रस है । उसकी प्रतीति के समीपवर्ति उस (कविगत रस में प्रभावित) सामाजिक की अंतोद्वारवृद्धि अर्थात् अन्वय-व्यतिरेक आदि के द्वारा वाद को विभाजित की प्रतीति होती है । इन प्रकार भूत बीज के स्थान पर कविगत रस (भावों का मूल कारण) है । कवि सामाजिक के समान ही है । इसीलिए ध्वन्यालोककार श्री आनन्दधर्मेयनाथार्य न कहा है कि यदि कवि शृंगारी है तो नाग जगत् रसमय हो जाता है और वह यदि बीजराग है तो शारदा ससार नीरस हो जाता है, इत्यादि । उस (बीजस्थानीय कविगत रस) में वृत्त स्थानीय काव्य (उत्पन्न) होता है । उसमें पुनः स्थानीय अभिनयादि रूप नट का व्यापार होता है । उसमें फल स्थानीय सामाजिक का रसास्वाद होता है । इसलिए (सामाजिक के लिए शारदा काव्य) जगत् रसमय ही होता है ।

कविगत रस की इस व्याख्या के उपरान्त श्री सर्वेस्वर के आशेष का महत्त्व ही निराकरण हो जाता है । शम भगण के उपर्युक्त प्रसंग में कवि की अनुभूति ही मूल रस है, सहृदय की अनुभूति-रस का निगम उसी के अनुसार होगा । काव्यगत स्वाधी भाव से अभिप्राय प्रत्येक पात्र के स्वाधी भाव का नहीं है, बल्कि कविगत स्वाधी भाव का ही है । कवि का भाव यदि जुगुप्सा है तो सहृदय को भी जुगुप्सा (बीभत्स रस) का अनुभव होगा, कवि का भाव यदि शोक है तो शोच (रोद्र रस) का और यदि भय है तो भय (भयानक रस) का । साधारणीकरण के प्रसंग में हम इस तथ्य पर प्रकाश डाल चुके हैं ।

रस की अभिव्यक्ति का विरोध भी भारतीय काव्यशास्त्र के लिए नया नहीं है । ध्वनि की स्थापना से पूर्व सोल्लस तथा शतक ने और उसके बाद भी भट्टनाथक, महिम भट्ट, धनजय आदि ने रस की अभिव्यक्ति का प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से निषेध किया है । स्वयं भरत का मत ही उसके विरुद्ध है । भरत के अनुसार निष्पत्ति का अर्थ वस्तुतः निमित्त ही है । निष्पत्ति का अर्थ स्पष्ट करने के लिए उन्होंने पाठ्यादि रस का जो दृष्टान्त दिया है, उसमें यह मन्देह नहीं रह जाता कि उनके मत से रसास्वाद एक मिथ अनुभूति है, जिसमें आधारभूत स्वाधीभाव के साथ काव्य तथा

नाट्य सौन्दर्य की अनुभूतियों का मिश्रण रहता है, जिस प्रकार पाठवादि रस के आस्वाद में अन्न के स्वाद के साथ दूध, व्यंजन और औषधि आदि का स्वाद मिला होता है। जोल्लट ने भी उपचिन्ति की प्रकल्पना के द्वारा इसी मत का पोषण किया है और भट्टनायक ने अभिव्यक्ति का स्रष्टन करते हुए मुक्ति की कल्पना इसी आधार पर की है। भट्टनायक के मत के अनुसार भी सहृदय रस रूप में जिस स्थायी भाव का भोग करता है वह अमिश्र रत्यादि न होकर गुणालंकार अर्थात् काव्य सौन्दर्य और चतुर्विध अभिनय अर्थात् नाट्य सौन्दर्य की अनुभूति से संवलित होता है। वह पाषाण्य काव्यशास्त्र में निरूपित कलात्मक भाव का ही पर्याय है। अतः निर्मिति की धारणा रसशास्त्र में अज्ञात नहीं थी। किन्तु इस के साथ, यह कहना भी सगत नहीं है कि रसभिव्यक्ति का सिद्धान्त सर्वथा अमान्य है। जिस आधुनिक आलोचक ने अत्यन्त निर्भ्रान्त शब्दों में काव्यास्वाद को शुद्ध अनुभूति न मानकर अनुभूतियों का एक विधान माना है, उसी के विश्लेषण के आधार पर अभिव्यक्ति की भी सिद्धि हो जाती है। डा० रिचर्ड्स ने काव्यास्वाद की प्रक्रिया का विश्लेषण करते हुए उसके छः अवस्थान माने हैं। चाक्षुष संवेदन (बिम्ब-विधान) सम्बद्ध बिम्ब-विधान, स्वतन्त्र बिम्ब-विधान, विचार, भावोद्बोधन और दृष्टिकोण का निर्माण। इस विश्लेषण के अनुसार किसी मुद्रित या लिखित कविता का अध्ययन करते पर पाठक के मन में पहले तो अक्षरों के बिम्ब उभरते हैं, फिर उनकी रूपाकृतियों और नाद से सम्बद्ध बिम्ब, तब इन अक्षरों द्वारा निर्मित शब्दों के प्रचलित वाच्यार्थ से सम्बद्ध बिम्ब उभर कर आते हैं जो अपेक्षाकृत स्वतन्त्र होते हैं। इसके उपरान्त इन शब्दों के वाच्यार्थ के समन्वित रूप द्वारा पाठक की कल्पना और विचार जाग्रत हो उठते हैं, जिनके फलस्वरूप उसके भाव उद्बुद्ध हो जाते हैं, और अन्त में इस प्रक्रिया का संयुक्त परिणाम होता है एक विशेष मनोदशा का निर्माण। इस प्रकार कविता द्वारा प्रमाता के भाव का उद्बोध तो मनोवैज्ञानिक को भी मान्य है। मनोविज्ञान भी भाव की उद्बुद्धि का निषेध नहीं करता, क्योंकि वहाँ भी मानव चेतना की कुछ प्रवृत्तियों की स्थिर वृत्तियों के रूप में कल्पना की गई है। कविता के द्वारा प्रमाता की चेतना में जिस भाव या भावशक्लता का उद्बोध होता है, वह विशय ही उसका अपना भाव या अनुभव होता है। कवि का भाव या अनुभाव उसका प्रेरक या निर्मित कारण अवश्य होता है, परन्तु कवि के भाव का ही यथावत् सचरण या स्थानान्तरण प्रमाता के चित्त में नहीं होता, नहीं हो सकता। यहाँ हम अभिव्यक्ति तथा सम्प्रेषण या संचार सिद्धान्तों के विवाद की सीमाओं में प्रवेश कर जाते हैं और हमारे सामने एक बार फिर यह प्रश्न उपस्थित होता है, काव्यानुभूति अथवा रस का सचरण (संप्रेषण) होता है अथवा अभिव्यक्ति? इस प्रश्न का समाधान भी हम यथा प्रसंग कर चुके हैं। यहाँ केवल इतना ही पर्याप्त होगा कि अभिव्यक्ति सिद्धान्त के अन्तर्गत-प्रमाता के चित्त में जिस अनुभूति के उदय की कल्पना निहित है, वह कवि की अनुभूति से स्वतन्त्र एवं भिन्न नहीं होती, उसका मूल कविगत अनुभूति ही है, अतः वह कविगत

अनुभूति के बहुत कुछ समान हो जाती है। जो तर्क संचरण का भी यह अन्तिम नहीं है कि प्रमाणा के बिना य काय का अनुभूति का ही संभाव्य संचरण का स्थानान्तरण हो जाता है और प्रमाणा अन्तर्गत अनुभूति का नहीं, बल्कि ही अनुभूति का हो आस्वादन करना है। आई० ए० रिचर्ड्स ने अत्यन्त निर्धारित शब्दों में एनी ब्रॉन्स ब्रॉन्स का प्रतिपादन किया है। संचरण सिद्धान्त का भी प्रतिपादन यों है कि किसी कविता का एहसास प्रमाणा के बिना में उस कविता में व्यक्त कवि की मूल भावना के समान अनुभूति का ही उदय होता है। टीक वही अनुभूति प्रमाणा के बिना में संश्लेष नहीं हो जाती हो तो नहीं मक्ता। अतः संचरण और अभिव्यक्ति का विशेष प्रायः साम्य ही है, व्यवहार में दोनों में विवेक भेद नहीं रह जाता बल्कि दोनों में समान अनुभूति की कल्पना ही निहित है न तो संचरण सिद्धान्त या सावा करता है वाच्य के आस्वादन में प्रमाणा केवल कवि की ही अनुभूति का आस्वादन करता है, उभय प्रमाणा की अपनी अनुभूति का योग नहीं होना और न अभिव्यक्तिवाद यह प्रस्तावना करता है कि प्रमाणा कवि की अनुभूति से सर्वथा स्वतंत्र गुण अनुभूति का ही आस्वादन करता है। कल्पना का तात्पर्य यह है कि निमित्त तथा संचरण की स्थापना के द्वारा अभिव्यक्ति का संचरण करने से यह सिद्धान्त की अभावना सिद्ध नहीं हो जाता, बल्कि एक तो रस की अभिव्यक्ति का एकांत निवेद्य अग्रगण्य है, दूसरे अभिव्यक्ति की कल्पना के निर्मित और संचरण की कल्पनाओं का भी अभाव नहीं है।

अब केवल दो आगे के संचरण रह जाते हैं। इनमें से एक तो यह है कि रस-सिद्धान्त के स्थायी मूल्यों पर आधारित है जबकि आज तो स्थायित्व की धारणा ही विपटित हो गई है। आज के जीवन में आस्था का ही पूर्णतया विपटन हो गया है, अतः आज की कविता के लिए आनन्दवादी मूल्यों पर आधारित रस सिद्धान्त निरर्थक है। आस्था का प्रश्न एक व्यापक प्रश्न है, जिसका वाच्य से ही नहीं, सम्पूर्ण जीवन के साथ अविच्छिन्न सम्बन्ध है। इसमें सन्देह नहीं कि आज की जीवन के लिए जितना खतरा पैदा हो गया है उतना इतिहास के किसी युग में नहीं था और जब मानवता का अस्तित्व ही प्रतिक्षण अतरे में है तो आस्था के लिए अवलम्ब ही क्या रहा? स्थिति यह अनास्था और तन्त्रन्त्र विवाद आज का अनुभूत तथ्य है जिससे कोई सच्चा कलाकार बच नहीं सकता। फिर भी मैं पूछता हूँ कि क्या आज वास्तव में ही आस्था का विपटन हो गया है? यदि ऐसा है तो प्रभाव विस्तार, अति-संगठन शक्ति और गुणों के विश्वव्यापी प्रपत्तों का आधार क्या है? क्या सचमुच का यह अवस्था ही हमारी जिवीविद्या का तीव्र नहीं कर रहा और क्या जिवीविद्या की तीव्रता ही आस्था की अनिवार्यता को सिद्ध नहीं करती? क्या आज की सम्भावनाओं में केवल प्रत्यक्ष की सम्भावना ही वाच्य है? सचमुच में, केवल संचरण मानव-समाज के सामंसीय संगठन की सम्भावना का कोई मूल्य नहीं

है ? सम्भावनाएँ दोनों ही हो सकती हैं । अब यह आप पर निर्भर करता है कि किसका चयन करें । यदि आप यही मानने का आग्रह करते हैं कि प्रलय का खतरा ही आज का एक मात्र सत्य है और उसी की अभिव्यक्ति सच्ची कला है, तो इसमें रस-सिद्धान्त का क्या दोष ? यद्यपि यह आत्मघाती निराशा भी रस की परिधि से बाहर नहीं पड़ती और यदि आप में सचमुच ही इस निराशा को सुन्दर रूप प्रदान करने की क्षमता है, तो रस सिद्धान्त ही वस्तुतः आपकी कला का मूल्यांकन कर सकता है । फिर भी, व्यापक दृष्टि से, इस विषय में मैं केवल यह निवेदन करना चाहता हूँ कि जिनकी चेतना अधिक अनाविल और विचारणा अधिक स्वस्थ है, वे आपसे सहमत नहीं हैं । जब तक जीवन है, तब तक आस्था अनिवार्य है और यदि जीवन में ही विश्वास नहीं है तो कला के प्रति विश्वास करने से क्या सिद्ध होगा ? इसी आक्षेप का दूसरा पहलू यह है कि रस के परिपाक के लिए स्थायी भाव की सद्यः अनुभूति की नहीं, वरन् अतीत अनुभूति के संस्कार या वासना की आवश्यकता होती है, जबकि वर्तमान जीवन में केवल क्षण सत्य है और आज की कविता सद्यः अनुभूति की भी नहीं वरन् अनुभूयमान क्षण की ही कविता है । किन्तु यह केवल वाग्विलास है : सिद्धान्त का कल्पनात्मक प्रतिपादन है जो तथ्य से भिन्न है । जीवन के किसी भी क्षेत्र में अनुभूति और कर्म, भोग और सृजन की युगपत् सत्ता नहीं होती, यह प्रकृति का नियम है । अतः काव्य की सृष्टि भी अनुभूति के भोग की अवस्था में असम्भव है । जब अनुभूत क्षण को शब्दबद्ध करना ही इतना कठिन होता है तो अनुभूयमान क्षण को आप शब्द में कैसे बाँध सकते हैं ? अनुभूयमान भाव की संवेदनों से अधिक कोई स्थिति नहीं । इसमें सन्देह नहीं कि सूक्ष्मचेता कलाकार की कल्पना इन अरुण संवेदनों को रूप देने का प्रयास करती है, परन्तु ज्यों ही ये संवेदन रूपायित होते हैं, त्योंही अनुभूत भी हो जाते हैं : अनुभूयमान की रूपायिनि ही अनुभूति है जहाँ क्षण 'अतीत' बन जाता है । श्रोत्रे ने इसे ही सहजानुभूति माना है । श्रोत्रे के अनुसार यह सहजानुभूति ही कला है । परन्तु कला के दो रूप मानते हैं, एक आन्तरिक रूप और दूसरा व्यवहारिक रूप । सहजानुभूति कला का आन्तरिक रूप ही है जो अवश भाव से कलाकार की चेतना में धटित हो जाता है—व्यवहार दृष्टि से यह कला की 'प्रकल्पना' है, कला नहीं । व्यवहार में हम जिसे कला कहते हैं, जो विवेचना का विषय है, वह इस सहजानुभूति की मूर्त उपकरणों द्वारा प्रस्तुति का ही नाम है जिसे कलाकार स्वेच्छा से अपनी अतीत सहजानुभूति के आधार पर ही सिद्ध करता है । अतः अनुभूयमान क्षण की अभिव्यक्ति की कल्पना असिद्ध है, अनुभूति की ही सर्जना या पुनः सर्जना सम्भव है । इस प्रकार पहले असम्भव की कल्पना कर और फिर शब्द को, जो अनादि काल से मानव जीवन की अभिव्यक्ति का सबसे समर्थ साधन रहा है, सर्वाधिक वैध उपकरण कहकर, असाध्य साधन के श्रेय का भानी बनना बुद्धि का अपकार तो माना जा सकता है किन्तु काव्य सत्य के रूप में उसके लिए मान्यता प्राप्त करना सम्भव नहीं है ।

रस सिद्धान्त के विरुद्ध अन्तिम आशय यह है कि उसके कारण वाक्य में पूरा वन आनन्द पर ही पड़ जाता है जिसमें भोग वृत्ति का प्राप्ताप्तन मितता है और उदात्त वृत्तियों की उत्पत्ति हो जाती है। यह आशय मूलन नैतिक है और भिन्न भिन्न युगों में तरह-तरह के रूप ग्रहण कर जीवन तथा वाक्य में आनन्दवाद का विरोध करता रहा है। यमका एक उत्तर तो यह है कि भारतीय दर्शन और वाक्यशास्त्र में आनन्द का जिन रूप की चर्चा की गई है वह मानव चेतना का परिपूर्ण विकास का प्रमाण है। मानव व्यक्तित्व का सर्वोच्च उत्पन्न का भावात्मक रूप का आनन्द ही आनन्द है। यह विषय भाग मुग मनोरंजन, प्लेजर या सरजन का पर्याय नहीं है। आनन्द की इसी सर्वोत्कृष्ट चेतना पर आपृत होना का कारण रस की परिधि में मानव चेतना की गहुर और बटु सुखमय और दुःखमय सभी प्रकार की वृत्तियों का सहज रूप में अन्तर्भाव कर लिया गया है। उसमें आनन्द की सिद्धावस्था ही नहीं साधनावस्था की भी पूर्ण स्वीकृति है। अतः रस के वास्तविक स्वरूप का ज्ञान ही ज्ञान पर इस प्रकार का आराम नहीं लगाया जा सकता और इसका प्रमाण है आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का रस विश्लेषण, जिन्होंने आनन्द का विरोध करते हुए भी रसवाद का ही वाक्य का मर्म अधिक प्रामाणिक सिद्धान्त माना है। इसके अनिश्चित क्या आनन्द अपने आप में ही सम्पूर्णकर महो है क्या वस्तुओं की भी चरम सिद्धि आनन्द नहीं है ?

उपयुक्त प्रश्नों के समाधान के पश्चात् रस सिद्धान्त की महत्त्व प्रतिष्ठा अनापाम ही हो जाती है। शास्त्र रुढ़ियों में युक्त रस सिद्धान्त अपने व्यापक एवं विकासशील रूप में वाक्य का मार्क्सवादी सिद्धान्त है जिसके आधार पर प्रत्येक देश और प्रत्येक काल के सर्जनमय साहित्य का सर्वनामक साहित्य की प्रत्यक्ष दिशा का उचित मूल्यांकन किया जा सकता है। इसकी प्रवृत्ति इतनी सर्वांगीण है कि मानव चेतना की भूलवृत्ति रस की धुरी बनाकर यह अत्यन्त प्रमुख तत्त्वों को उचित रूप में स्वीकार कर चलाता है। अतः जीवन के समस्त रूपों तथा विविध मूल्यों के साथ रस सिद्धान्त का पूर्ण सामंजस्य है जिसमें विभिन्न वादों का अन्तर्विरोध समाहित हो जाता है। कारण वास्तव में यह है कि रस सिद्धान्त मानववाद के दृढ़ आधार पर प्रतिष्ठित है। यह मानव को उसकी देह और आत्मा, शक्ति और सीमा तथा समस्त राशियों के साथ स्वीकार करता है, इसलिए मानव के अतीत वर्तमान तथा भविष्य के साथ इसका अमिश्र सम्बन्ध है। जिस प्रकार मानववाद मानव को अन्तिम सत्य मानकर जीवन के विकास के साथ निरन्तर विकासशील है, उसी प्रकार मानव सबदना को चरम सत्य मानकर रस सिद्धान्त भी निरन्तर विकासशील है। जैसे-जैसे जीवन की गतिविधि बदलती जाती है, वैसे-वैसे मानववाद की प्रवृत्ति में भी संशोधन होता जाता है। ठीक इसी प्रकार जैसे-जैसे साहित्य की गतिविधि में परिवर्तन होता जाता है वैसे-वैसे रस का स्वरूप भी व्यापक होता

जाता है। जीवन को निरन्तर विकासशील धारणाओं और आवश्यकताओं का आकलन जिस प्रकार मानववाद में ही हो सकता है, इसी प्रकार साहित्य की विकासशील चेतना का परितोष भी रस सिद्धान्त के द्वारा ही हो सकता है। जीवन की भूमिका में जब तक मानवता से महत्तर सत्य का आविर्भाव नहीं होता और साहित्य की भूमिका में जब तक मानव संवेदना से अधिक रमणीय सत्य की उद्भावना नहीं होती, तब तक रस-सिद्धान्त से अधिक प्रामाणिक सिद्धान्त की प्रकल्पना भी नहीं की जा सकती।

संस्कृत काव्यशास्त्र में रस-सिद्धान्त

डॉ० आनन्दप्रकाश दीक्षित

संस्कृत काव्यशास्त्र की नींव डालने वाला पहला उल्लेख ग्रन्थ भरतमुनिद्वारा 'नाट्यशास्त्र' है। 'नाट्यशास्त्र' में ये कुछ बातें श्रव्य-वाच्य के सन्दर्भ में भी स्वीकार की जाती हैं और व्यास दृष्टि से यद्यपि भरतमुनि को ही दृश्य-काव्य के साथ साथ श्रव्य-काव्य के शास्त्र-प्रवर्तन-कर्त्ता का गौरव दिया जाता है, तथापि श्रव्य-काव्य के सन्दर्भ में जिन मतों, सिद्धान्तों या स्थापनाओं का इतिहास साक्षी है उनकी परम्परा ही अलग है, संक्षेपतः न सही नाट्य-शास्त्र में अत्यन्त भवस्य मिश्र है।

श्रव्य-काव्य का रूप-विधान दृश्य-काव्य के रूप-विधान से बहुत-सी बातों में भिन्न है, इसलिए श्रव्य-काव्य का शास्त्र भी दृश्य-काव्यशास्त्र से अलग होकर चलता है। यह दृश्य तथा श्रव्य की रचना-विधि और माध्यम की विवक्षता है कि दोनों का अपनी रचना के नियम पृथक् करते पाये हैं। उदाहरण के लिए, दृश्य-काव्य में अभिनय, रंगरस-स्थापना तथा अभिनेता की उपस्थिति उसके शास्त्र को भी प्रभावित करती है और श्रव्य में उन सबका काम केवल भाषा को करना पड़ता है। दृश्य और श्रव्य के बीच पार्ष्वप-रेखा तो रेखिय बोध के आधार पर ही अकित होती है। अतएव दोनों के शास्त्र भी भिन्न हो जाते हैं। व्यास रूप में काव्यशास्त्र होकर भी दृश्य-काव्य का शास्त्र 'नाट्यशास्त्र' तथा श्रव्य-काव्य का शास्त्र 'अलंकार शास्त्र' अथवा 'काव्य-शास्त्र' कहलाया। दृश्य तथा श्रव्य-काव्य के बीच के इस अन्तर को शास्त्र-कर्त्ताओं ने इतनी सतृप्तता से अपनाया कि 'नाट्यशास्त्र' में विस्तृत रूप से प्रतिपादित तथा केन्द्र बिन्दु के रूप में ग्रहीत रस की चर्चा ही श्रव्य-काव्यशास्त्र के प्रवर्तन-कर्त्ताओं ने नहीं की, या की भी तो इतने सन्वेतान्मय रूप में कि ॥ या तो उपेक्षणीय बना रह स- उनकी विचारधारा में ही सिध्दु में बिन्दु के सदृश विमटकर रह जाय।

संस्कृत काव्यशास्त्र का वास्तविक महत्त्व उसे सनन अन्वेषणशील बुद्धि का परिणाम मानने से ही समझ में आ सकता है। श्रव्य-काव्यशास्त्र दृश्य-काव्य के

शास्त्र के समान स्थिर नहीं रहा। नाट्यशास्त्र में भरतमुनि ने जिन बातों की एक बार नींव डाल दी—जैसे वे ही उस परम्परा में आये स्वीकृत होती चली आईं, वैसे श्रव्य-काव्य के शास्त्र-निर्माण में एक बार का निरूपित सिद्धान्त ब्रह्मवाक्य बनकर सदैव सम्मानित होता हुआ नहीं चला। ऐसा, मेरी समझ से, एक तो इसलिए हुआ कि श्रव्य-काव्य में, दृश्य-काव्य की अपेक्षा, रचना-विधि में विविधता अधिक आई और दूसरे इसलिए कि उस विविधता में से प्राणतत्त्व को खोज निकालना सरल नहीं रहा। व्यक्ति-सापेक्ष-स्थिति में कभी एक बात पर इशारा किया गया कभी दूसरी बात अधिक महत्त्वपूर्ण जान पड़ी। परिणाम यह हुआ कि श्रव्य के सम्बन्ध में शास्त्रीय धारणाएँ विकसित (परिवर्तित कहना अधिक उचित नहीं) होती रहीं। एक बार जो स्थापना हुई, दूसरी बार वह सम्पूर्णतया तिरस्कृत न होकर आगे आने वाले विचार का अंग बन गई, गूँथ होकर उसी धारा में सम्मिलित हो गई। इस तरह अलंकार, रीति, ध्वनि, वक्तोक्ति तथा ध्वनि आदि नामों से अलग-अलग सिद्धान्तों का प्रवर्तन-प्रचलन हुआ और इस तरह हुआ कि हर सिद्धान्त-प्रवर्तक ने अपने विचार का प्रबल पोषण किया, किन्तु किसी ने अपने पूर्ववर्ती सिद्धान्त को पूर्णतया नकारा नहीं, इसलिए संस्कृत काव्यशास्त्र की इस विचार-सम्पत्ति को खण्डशः न देखकर एक गतिशील सत्यान्वेषण के रूप में देखना ही उचित होगा। वस्तुतः दार्शनिक क्षेत्र के आत्मान्वेषण के समान ही काव्य के क्षेत्र में भी इन सिद्धान्तों की उपस्थिति उसी आत्मान्वेषण का ही परिणाम है। जैसे दार्शनिक जिज्ञासु ने अन्नमय-कोष से चलकर अनेक परीक्षाओं के बाद आनन्दमयकोष और शरीर से, चलकर आत्मा को खोज निकाला और इन सबके अन्तिम को ही प्रधानभूत मानकर ही औरों को इसी के हित के लिए नियोजित कर लिया, वैसे ही काव्य-जिज्ञासु ने अनेक मतों के अन्वेषण में रत रहकर काव्य के मर्म को थाहा और मार्ग में आए हुए सब विचारों को अन्तिम सत्य से नियोजित कर दिया, अपदार्थ समझकर उन्हें ठुकराया नहीं। संस्कृत काव्य-शास्त्र को इसी रूप में समझना चाहिए।

काव्य-स्वरूप के बाहरी संगठन से अधिक महत्त्वपूर्ण है काव्य में अभिव्यक्ति। अभिव्यक्ति का प्रबल भाषा से सम्बन्धित है और भाषा का गठन होता है शब्दार्थ से। लेकिन शब्दार्थ जैसे काव्याभिव्यक्ति के लिए आवश्यक है, वैसे ही साधारण अभिव्यक्ति के लिए भी। इसलिये केवल शब्दार्थ को स्वीकृत करके काव्य के स्वरूप का निर्देश नहीं किया जा सकता। शब्दार्थ की किसी विशेषता को खोजना होगा। इसी खोज से काव्यशास्त्र की वास्तविक खोज आरम्भ होती है। संस्कृत काव्यशास्त्र का आरम्भ यहाँ से नहीं हुआ। आरम्भ हुआ शब्दार्थ-साहित्य को ही काव्य की संज्ञा देने से। बात में एक हद तक सचाई होती हुए भी, श्रव्य-काव्य की परिभाषा के सन्दर्भ में वह कमजोर पड़ गई। वह इसलिए कि एक तो उसमें अतिव्याप्ति थी क्योंकि अभिव्यक्ति-मात्र शब्दार्थ-साहित्य पर निर्भर है और शब्दार्थ की सहितता

वाक्य में ही नहीं माध्यायन अभिव्यक्ति तथा शास्त्र में भी जानी है। मान विचार का प्रयोग की भाषा में भी जानी है। दूसरे शब्दों में अथवा अथ का यह सहभाव परिमितता की दृष्टि में क्या या रिक्तता है। इस विषय में इस उक्ति में कोई निष्कर्ष नहीं मिलता। परिमितता से बेर अभिप्राय यह है कि शब्दों तथा अथ की मध्यस्थिति प्राधान्य भेद में या पौर्वापर्य में से मानी जाय या समभाव से इस सम्बन्ध में स्पष्ट अभिमत का मनेन नहीं मिलता। हम शब्दों के वाक्य या अभिव्यक्ति के नियम प्रधान मान या अथ को अथ के लोभ प्रज्ञानगमन मानें या शब्दों के पाठे अपानुगम। अथ महत्त्वपूर्ण होता है तो शब्दों अपने आप निश्चय पतत हैं यह मानें या यह मानें कि शब्दों का रख देन पर निर्भर है कि उनसे अथ क्या निकले या शब्द मान कि दोनों नियमबन्धनी हैं। अभिव्यक्ति के लिये दोनों की उपस्थिति तो मात्र स्वीकृत है किन्तु दोनों की बनावसतता का निश्चय कौन करे? क्या करे? बालिगम की बहूनाल में आई हुई पक्ति वागधौवि संपृक्तों से भी शास्त्रों की अभिप्राय की सूचना तो मिलती है किन्तु उससे और प्रश्नों का समाधान नहीं होता। पावनी परमेश्वर का हा ध्यान में रख तो इनका परस्पर समभाव अथवा उपवायोपवास भाव माना जा सकता है किन्तु फिर भी पौर्वापर्य जैसे आदि प्रश्नों का समाधान नहीं होता न हा यह पता लगता है कि वाक्य प्रयोग में इनमें कोई विशिष्टता होनी चाहिए अथवा न। अतिव्याप्ति-दूषण से तो यहाँ बचाव है ही नहीं। व्यापकता विमो और सम्म में सद्गुण भले ही मानी जाय निश्चय स्वरूप-वचन या परिभाषा के क्षेत्र में मत्काय नहीं है।

परिभाषा शब्द विशिष्टता का अवलम्ब ग्रहण करती है। वाक्य-परिभाषा विषयतः दृश्य-वाक्य में अलग करन के लिए शब्द-वाक्य की परिभाषा को भी इसी विशिष्टता का अवलम्ब स्वीकार करना पता। वैशिष्ट्य-बोध के इस क्रम में पहले-गहल ध्यान गया अलवार प्रयोग पर। अलवार प्रयोग के द्वारा शब्द-स्मायना पर बल दिया गया जिससे मौल्य की सिद्धि के साथ आह्वान की उपस्थिति तथा भाव की विशिष्टता की भी सिद्धि हुई। अलवार की अतिवाणी दृष्टि ने बालान्तर में उसके प्रयोग पर से निष्ठा भले ही समाप्त कर दी हो किन्तु उसका आरम्भ निश्चय है वाक्य की वृत्तिमत्ता के लिए नहीं उसकी प्रवृत्ति के लिए ही हुआ था। सोच में भी अपनी बात का यत्नी प्रकार प्रणीय बनाने के इच्छुक उपमाओं का प्रयोग करते देखे जाते हैं। मौल्य या उल्लाम आदि को प्रकट करने के लिये शाब्द भन में स्वभाविक रूप से यह आवागता जाग्रत हो जाती है कि उसे उपमिन करने प्रस्तुत किया जाय। हर आत्मी अपनी बात को इस रूप में कहने की साथ रखता है कि वह दूसरे का ध्यान आकर्षित कर सके उसे अधिकारिक अपने समीप ला सके। मृज्जन की यह स्वभाविक पीडा है कि वह दूसरे के द्वारा कही हुई बातों में अनग होकर अपना रास्ता बनाना चाहती है और इसके लिए शब्द-स्मायना में चमत्कार लाने के लिए

प्रयत्नशील रहती है। यह चमत्कार स्वाभाविक पीड़ा-जनित होने के कारण कवि के हृदय में जाने हुए उल्लास, विपाद आदि को ही अधिक व्यक्त करता है, केवल कौतूहल और बजनवीषण के वैचित्र्य के लिए लाया हुआ नहीं होता। हर जगह उसे कृत्रिम धताकर उसका उपहास नहीं किया जा सकता। केवल जहाँ उसका सम्बन्ध विश्वास की सीमाओं का उत्प्रेरण करता दिखाई देता हो, कव्य की स्पष्टता में सहायक न होता हो, या भावोद्बोध में सहायता न देता हो, वहाँ उसे कृत्रिम कहकर उसकी अवहेलना की जा सकती है। सामान्य रूप से उसके समस्त प्रयोगों को अस्वाभाविक कहकर उपहमनीय सिद्ध नहीं किया जा सकता। सौन्दर्य लाने के लिए उक्ति में कुछ वैचित्र्य या वैशिष्ट्य तो लाना ही होगा। इस वैशिष्ट्य की सिद्धि चित्रकार को रंगों के प्रयोग से होती है और कवि को शब्दों के प्रयोग से। कवि शब्द-प्रयोग में कही समानता (सिमिलैरिटी) का, कहीं विलक्षणता (स्ट्रेंजनेस) का, कहीं वीचर्य (कॉन्ट्रास्ट) का, कहीं असाधारणता (एक्स्ट्रा ऑर्डिनरीनेस) का, तथा कहीं सन्तुलन (बैलेंस) का या इसी प्रकार के अन्य साधनों का प्रयोग करता है। चित्रकार भी रंगों की योजना में इन रीति-नीतियों से काम लेता है। यही रीति-नीतियाँ शब्द-प्रयोग के काम में अलंकार कहलाती हैं। निश्चय ही यदि चित्रकार का काम इनके प्रयोग से सरल होता और प्रशंसनीय बनता है तो कोई कारण नहीं है कि कवि को इसके प्रयोग के लिए भर्त्सना की जाये। चित्रकार यदि इन रीतियों से अपने चित्र में सौन्दर्य लाता है तो कवि अपने काव्य में। यदि एक जगह एक कार्य प्रशंसनीय है तो दूसरी जगह बिना किसी प्रबल कारण के या प्रयोग के अनीचित्य के उसकी निन्दा नहीं की जा सकती, न ही करनी चाहिए। अलंकारों को हमारे यहाँ के काव्यकर्त्ताओं और काव्य-शास्त्र-निर्माताओं ने इसी मनोवैज्ञानिक आधार पर ग्रहण किया है, यह बात और है कि वाद में घसकर उनका प्रयोग किसी के हाथ कौसा हुआ। यह तो व्यक्ति-भेद और प्रयोग-भेद की बात है, अपने-आप में अलंकारों की बुराई की इससे सिद्ध नहीं होती। अलंकार प्रयोग में जो बुराई और जटिलता आई है, वह केवल अलंकार-प्रयोग में ही नहीं दिखाई देती, प्रायः सभी प्रकार के विचार-मत्त धीरे-धीरे इस दुर्गति के शिकार हुए हैं। अत्यधिक सूक्ष्मता, विश्लेषण-प्रियता तथा नव्यता के आग्रह ने न ध्वनि-सिद्धान्त को असंख्य भेदों में बँटने से रोका है, न रस-सिद्धान्त को।

अलंकार-सिद्धान्त ने प्रकारान्तर से जिस सृजन-सत्यता की ओर संकेत किया था, वह भी कल्पना। यही कारण था कि उसने वार्ता और साधारण भाषा को पीछे छोड़कर तुलना आदि के लिए शब्दों, उपमानों और व्यापारों की खोज की। अलंकारों के प्रयोग ने कवि को एक ही साथ कई दिशाओं में कार्यरत किया। उनके प्रयोग के लिए उसे जीवन्त और जगत् का प्रत्यक्ष-दृष्टा बनना पड़ा और खुली गाँछों

स उसने जो कुछ दया उभर प्रभाव और स्वरूप को ध्यान के लिए उसे समान अवस्थाओं की ओर करने का । मयाजम के इस काम में समान अपनी बुद्धि को संचलन रखने व माय ही जपना भावुकता तथा कल्पना को, विचार कल्पना को, भी प्राप्त रखा । अतः वारा की ओर उपयुक्तता को दृष्टि में रखकर कान्यनाम्नी ने उस कान्यस्वरूप व निधानन में प्रमुग्धता प्रदान की और इस प्रकार कान्य रचना में मौल्य कल्पना बोद्धिबल भावुकता और वास्तविकता व मिश्रण पर और किया । सही मान में अनवाग्वादी ने सौंदर्य का ही वाक्य का मूल तत्त्व मानकर उसके निम्न प्रयोग की स्वीकृति दी है । गणवही केवल तभी हुई जब उक्ति के ताना प्रकार की ओर में इनका ध्यान बाहरी रूप विधान की ओर अग्रिम आकृष्ट हो गया यात का मजान में वारने में ही इनकी चेतना विरोधनया सब गई । भाषा नित्य तथा उक्ति चमत्कार के लिए तो अक्षर सिद्धान्त की फिर भी प्रशंसा करनी ही होगी । अनवर सिद्धान्त न शब्द-महानि और कल्पना का भाषा पर रहना रग बताया । श्रुति सतदन के लिए शब्दात्मकता की योजना हुई और अपेक्षित आदि व लिए अर्थालंकार की । श्रुति एवं बोध का स्वरूप भी क्रमशः अटित होता गया और जैम शनय समय के जागर पर चोखन और बोद्धि ध्यायाम करनेवादी विद्वत्तना में ही कवि-मामर्ष्य मानी जाने लगी, वंग ही उपादि अक्षरों को त्याग कर विरोध, परिमत्स्या, असंगति आदि चमत्कारमूलक अनवरों का सहारा लिया जाने लगा । धीरे धीरे इस शास्त्र में ग्याय, गणित तथा दर्शन के आधार पर चम्पटा समाना तैयार करनेवाले अनवरों की गणना होने लगी । 'मौ-दर्पमन्वार' अथवा चारवमन्वार कहकर आरम्भ में जिस सौंदर्य की भाषक भूमि तैयार की गई थी और उस तक का उसके अतर्गत घसीट सान का प्रयत्न हुआ था वही वानान्तर में अभिप्रेतना में अभिप्रेतना-चोखन बनकर बनने लगी प्रणिति मान रहे गया फिर भी नमिमायु और आनन्दवर्धन जैसे चित्तका और विवेकवादी ने अक्षरों की महनीयता का समया और उनका सम्बन्ध हृदय-गण से बताया । इस प्रकार भगी प्रणिति तथा हृदयवर्धक अक्षरोंवाला मूलक स्वरूप की ओर ध्यान देने का परिणाम यह हुआ कि अनवरों की वाक्य में बाधना अथवा वास्तविकता के सम्बन्ध में विवाद उत्पन्न हो गया । समन्वय किया आनन्दवर्धन ने । वस्तुतः इस नद करने वाली विचार-परम्परा का मूल तो भामह की रचयनाया में ही मिल जाता है जब वे कहते हैं 'न कान्तमपि निर्मूय विमानि वनितामुष्णम्' । इसी की पुष्टि में मानो भामह ने यह भी कहा है 'यह चन्द्रमूली कया स्वभाव ॥ ही मनोहर है । इसके शरीर पर कनक मूषा गोमा की अनिष्टय वृद्धि करेगा । ऐसी स्थिति में यदि आवाय सम्पद ने अनवरों को अनावश्यक मानकर उनका निरस्तार कर दिया तो कोई आश्चर्य की बात नहीं की । किन्तु उदार दृष्टिकान अपनाया आनन्दवर्धन तथा अभिनवगुप्त ने, जिन्होंने रस-योजना में सहायक अनवरों को बटक-नुष्टन की तरह नहीं कुकुम्ब के समान बताया और यही सब कह दिया कि जिस प्रकार कभी-कभी मलने हुए वातक राजा का रूप धारण

कर लेता है और अपने को राजा ही समझता है, उसके साथी भी उसे राजा ही कहते-मानते हैं, उसी प्रकार रस-भोषण के लिये प्रयुक्त अलंकार प्रधान महत्त्व के भागी हो जाते हैं—(लोचन) । यदि ये प्रयत्न-साधित न हों तो रससमाहित चेता कवि के सामने तो 'यह यह मैं हूँ, यह मैं हूँ' कहते हुए स्वयं ही चले आते हैं । (अलंकारान्तराणि हि निरूप्यमाणदुर्धटनान्यपि रससमाहितचेतसः प्रतिभानवतः कवेः अहं पूर्विकया परापतन्ति) —ध्वन्यालोक । इनकी सफल योजना कवि-प्रतिभा पर निर्भर है ।

अलंकार-निद्धान्त में श्रुति-संवेदन की ओर कम ही ध्यान गया था, रीति-सिद्धान्त ने उसकी विशेष स्थापना की । अलंकार-विवेचकों ने शब्द-स्थापना के साथ अर्थ-गरिमा या अर्थ-वैचित्र्य पर भी दृष्टिपात किया था । विशिष्ट पदरचना को रीति कहकर चलने वालों ने शब्द-स्थापना और देशाभिव्यक्ति की विशेषताओं पर ही ध्यान दिया । रीति के प्रस्तावक वामन भट्टाचार्य ने उसी को काव्यात्मा घोषित कर दिया । यह सब हुआ तो, किन्तु यह हुआ केवल भाषा के स्तर पर ही । इसके पीछे कवि-व्यक्तित्व की खोज न की गई और न यह सिद्धान्त परवर्ती विवेचकों का स्थिर रूप से ध्यान ही आकर्षित कर सका ।

रीति-सिद्धान्त का आरम्भ तो प्रादेशिक विशेषता के विचार से ही हुआ था और उसी के आधार पर रीतियों के नाम भी रखे गये थे, किन्तु देश-विशेष में एक ही रीति का प्रचलन हो या काव्य का कथ्य हर समय उस देश-विशेष में एक ही प्रकार से व्यक्त किया जाता हो, यह कोई नियम नहीं है । देशानुसार स्थापना का तिरस्कार करके रीतियों का आधार कथ्य और कथयिता के स्वभाव को ही मानना होगा । संस्कृत काव्यशास्त्र-निर्माता का ध्याव कथ्य की ओर अवश्य आकर्षित हुआ और उसी के आधार पर रीति के साथ गुणों की चर्चा आरम्भ हुई । वामन ने पद-रचना-विशिष्टता को इसी आधार पर स्वीकार करते हुए 'विशेषो गुणात्मा' कहा ही है । यह कह देने का एक परिणाम हुआ । वह यह कि अलंकारों को धर्मस्थान से व्युत्पन्न करके गुण उस स्थान पर प्रतिष्ठित कर दिये गये और विवाद के लिये एक नई समस्या उपस्थित हो गई कि शोभाकर धर्म अलंकार हैं या गुण ? धर्म वही हो सकता है जो नित्य हो, अतएव विवाद इस दिशा में भी आरम्भ हुआ कि अलंकार नित्य हैं या अनित्य । जीत गुणों की रही, नित्यता उन्हीं में मानी गई ।

कवि-भेद के साथ पद-रचना में भेद सम्भव है । हर कवि की अपनी कथन-शैली होती है । इस दृष्टि से यदि आगे चलकर कुन्तक और भोज ने रीति को कवि-प्रस्थान-हेतु, कवि-कर्म-विधि या काव्य-गामं कहा तो कुछ विचित्र नहीं किया । लेकिन इन लोगों ने उसे एक मनोवैज्ञानिक आधार नहीं दिया कि वह आत्मा-स्थानीय बन सकती । यही कारण है कि वह शनैः-शनैः शरीर-स्थानीय बनकर समाप्त

हो गई। रीतिवादी ने बाद एवं वष-स्थापना व नियम निर्धारण पर इतना बल दिया कि उनके मूल में रचित भाव की मज्जा का और स ध्यान हट गया। हाता तो यह चाहिये था कि यह निश्चय किया जाता कि भावानुसूत आया किम और कितने स्त्रियों में प्रवाहित होगी हे और उस विवरण व आधार पर कवि के मानसिक चरानत तथा सन्दर्भन स्वभा विधान का अनुशीलन-परिशीलन किया जाता, किन्तु हुआ यह कि विज्ञान भाव रियायत के प्रवासन व हेतु विनाय शब्दावली और वष-योजना निश्चित कर दो गई और ज्ञान के कवि उन्नी का अनुमरण करते में कवि-आधार-अमर्श सम्पन्न हो। कवि-आधार की स्वाभाविकता का स्थान अस्थान और दीक्षा न ले लिया और रचनाएँ एवं दोष में डूबी हुई आने लगी। दण्डी ने चाहे 'अरत्नेको गिरा माग' कहा हो और चाहे वाचन न अर्धशुण कान्ति में ही रस की दीप्ति और मौकुत्ताय तथा ठाकरा ने भाव-औ-रस-अम्बुष की स्थापना करके अर्धगुण की भी महत्व दिया हा, किन्तु दोनों ही उस बाद-स्थापना प्रणाली होने में न बचा सके।

रीति के साथ गुणों का सम्बन्ध बहुत दिन नहीं रहा। धीरे-धीरे उनका सम्बन्ध रस सिद्धान्त में जुग और ओर, प्रसाद या भाषुर्य के लिये सामासिक या असांसासिक पदावली आदि की धोकरा को ही मज्जा कुछ न मानकर अब चित्त की श्रुति, विचार तथा विकास में उनकी सम्पन्ना की आर ध्यान बात सगा। इस प्रकार उनका सम्बन्ध रस-योजना में हटकर अन्तरंग वष से घटित होना चला और रचना-बौद्धिक के रूप में मानकर जो गुणों की सम्पदा बढ़ाते चलने की प्रवृत्ति आरम्भ हुई थी, आचार्य मम्मट के काल तक आने-आने उस पर अकुल सगा। उनकी सत्ता निमटकर पुन नीत ही रह गई। गुणा के वर्णन के साथ ही विचारका की दृष्टि दोषों पर भी गई और उनका दोष भी पीरे-धीरे पद, वाक्य से लेकर अब ही नहीं अलकार तथा रस तक व्यापक हो गया। दोष विवेचन ने कला एवं भाव दोनों को ध्यान में रखकर निर्दोष रचना के नियम निर्धारित किये और उसे महत्त्व दिया। इस प्रकार रीति, गुण तथा दोष तीनों ने मिलकर काव्य की रचना, कला और भाव भूमि के मन्दुन-मौन्द को ठरसित करने की विधि बनाई और आपानी औचित्य तथा रस सिद्धान्त के नियम भूमि सँवार की।

अलकार, रीति तथा गुण-दोष के विवेचन से शब्द-शिल्प तथा कवि-व्यक्त और चमत्कार-वृत्ति पर तो प्रकाश पड़ा किन्तु भाव-दीप्ति तथा उससे सम्बन्धित अनेक प्रश्नों की उपयोग ही होनी रही। इस ओर ध्यान दिया था ध्वनि तथा रस-वादी विवेचकों ने। तब की दृष्टि में यद्यपि उनका वषन रीति सिद्धान्त विवेचकों के बाद ही हाता चाहिये, किन्तु विचार-परम्परा की दृष्टि से उनसे पूर्व महा कुत्तक के कथोक्ति-विवेचन को उल्लिखित करना उचित होगा। रस-सिद्धान्त अलकार-सिद्धान्त का ही विचार-भा है। दोषों का आधार वक्ष्यता है, यह बात और है कि

अलंकार का आधार चमत्कारमूलक कल्पना है और वक्रोक्ति का आधार कवि-प्रतिभा नाम वाली मौलिक कल्पना । इसी तरह शब्द-स्थापना तो वक्रोक्ति में है, किन्तु उसका क्षेत्र वर्ण-चमत्कार, शब्द-सौन्दर्य, विषय-वस्तु की रमणीयता, अप्रस्तुत-विधान और प्रबन्ध-कल्पना से लेकर अलंकार, रीति, ध्वनि और रस तक होने के कारण अति-विस्तीर्ण है और वह कवि-कल्पना के अनेक रूप उद्घाटित करती है । अलंकार-सिद्धान्त के अन्तर्गत ये सब बातें ग्रहण ही नहीं की गईं और की भी गईं तो उनको शब्द-स्थापना और उक्ति-वैविध्य के सामने उपेक्षित कर दिया गया । इसके विपरीत कुन्तक ने काव्य-वस्तु की स्वभाव-रमणीयता के प्रति विश्वास प्रकट किया और उनकी अभिव्यक्ति में सहज-आगत वक्रोक्ति को माना । उनकी स्थापना यह नहीं थी कि वस्तु कैसी भी हो, उसे अलंकृत करके काव्योक्ति का रूप दिया जा सकता है, बल्कि उनका मत यह था कि काव्य-वस्तु स्वभावतः ऐसी हो कि सहृदय-आह्लाद में समर्थ हो । यदि वस्तु वैसी है तो उक्ति स्वयं तदनुकूल रमणीय रूप में उपस्थित होगी । फिर भी इस रमणीयता का उद्घाटन कोई प्रतिभाशाली ही कर सकता है, जन-सामान्य नहीं । प्रतिभा के अभाव या उसकी दरिद्रता के कारण केवल शब्द-सौन्दर्य या वक्रता कथनीय वस्तु में सौन्दर्य नहीं ला सकती । यही नहीं, यदि कथनीय वस्तु अपने-आप में पर्याप्त समृद्ध है तो भी कथयिता के प्रतिभाशाली न होने पर समर्थ शब्द के प्रयोग के अभाव में वह भी चमत्कारी नहीं बन सकता । तात्पर्य यह कि शब्द तथा अर्थ, सौन्दर्य-प्रणाली और विषय-वस्तु दोनों को ही कुन्तक ने सम-भाव से परस्पर-स्पर्धि रूप में महत्त्व दिया और उनके नियोजन के लिये उन्होंने कवि-व्यापार को आधार स्वरूप ग्रहण किया ।

कवि-प्रतिभा, जिसे कुन्तक कवि-व्यापार कहते हैं, पर बल देकर कुन्तक ने न केवल शब्द तथा अर्थ की सहितता को पूर्वाचार्यों द्वारा कथित व्याकरणिक सहितता-बोध से ऊपर उठाया, अपितु उन्होंने इस बात पर भी बल दिया कि शब्द या अर्थ में से किसी एक को प्रधानभूत मानकर चलना और दूसरे की उपेक्षा करना काव्य की सिद्धि के लिये हितकर नहीं है (न शब्दस्यैव रमणीयता-विशिष्टस्य केवलस्य काव्यत्वम्, नापि अर्थस्य) । जिस तरह तिल में ही तैल की सत्ता होती है, तिलाभाव में तैल की कल्पना निरर्थक है, वैसे ही शब्द तथा अर्थ में भी दोनों में ही, एक में नहीं, सम्मिलित रूप से आह्लादकारिता विद्यमान रहती है । इस तरह मानने का एक सीधा परिणाम यह हुआ कि शब्द तथा अर्थ में से एक-दूसरे की बाह्याभ्यन्तरता का विचार ही निरर्थक सिद्ध हो गया अर्थात् विषय-वस्तु तथा रचना-विधि दोनों का समान महत्त्व सिद्ध हुआ ।

कुन्तक ने जिसे वक्रता कहा उसे ही वैदग्ध्य-भंगो-भणिति, वैचित्र्य और विचिद्धि भी कहा । इन शब्दों के प्रयोग से स्पष्ट है कि उन्होंने काव्यभाषा को

पूर्वाचार्यों की अपेक्षा यह सिद्धान्त इस बात में भी उदार ही सिद्ध हुआ, क्योंकि अस्य सिद्धान्त तो उस कोटि-क्रम के निर्धारण की चिन्ता ही नहीं करते । इस क्रम की स्वीकृति वस्तुतः कवि-सामर्थ्य-भेद की ही स्वीकृति है । इस प्रकार ध्वनि के अन्तर्गत भी कवि-प्रस्थान-भेद माना गया, किन्तु वह केवल चमत्कारार्थ नहीं, बल्कि अर्थ-गाम्भीर्य के हेतु माना गया । गाम्भीर्य में ही वैलक्षण्य सिद्ध कर देने वाले इस सिद्धान्त ने काव्य को शब्दजाल से मुक्त करके सरलता की ओर मोड़ दिया । इससे यह सिद्ध किया कि गम्भीरता और सरलता परस्पर विरोधी नहीं हैं और गम्भीरता न तो जटिलता या दुर्बोधता का ही नाम है न उसके लिये असाधारण शब्दकोष की ही आवश्यकता है । उन्हीं जाने-पहचाने शब्दों में नई-नई अर्थवत्ता से भाने का प्रमाण बनकर यह सिद्धान्त निःसन्देह बड़ा ही आकर्षक और महत्वपूर्ण प्रमाणित हुआ । फिर यदि इस सिद्धान्त में कवि को प्रजापति का गौरव दे दिया गया तो कोई आश्चर्य क्यों करे ? कवि की स्वतन्त्रता की यह घोषणा भी बड़ी महत्वपूर्ण है । इसके द्वार काव्य का सृजन कवि की रुचि पर निर्भर हुआ और उसकी कल्पना को गौरव मिला । यह प्रजापति, जैसा उसे रुचिकर लगता है, इस संसार को उसके अनुकूल ही परि-र्पित कर देता है, रूप देता है । काव्य का संसार अपार है, न उसके लिये किसी विषय की सीमा निर्धारित है न वर्णन के लिये तरीका ही निश्चित है । इतना ही नहीं, इससे कवि-कल्पना का महत्त्व भी स्वीकार कर लिया गया । अलंकार-प्रयोग में यह कल्पना बोधवृत्ति के रूप में स्वीकृत थी तो रस के सम्बन्ध में रागात्मक संवेदन के लिये भाषा के सुष्ठु प्रयोग की आवश्यकता स्वीकार करनी पड़ी और व्यंजना ने कल्पना-तत्त्व को प्रश्रय दिया । यह कल्पना केवल कवि में ही अपेक्षित हो ऐसी बात नहीं है, क्योंकि ध्वन्यर्थ को पकड़ने के लिये सहृदय में भी इसकी उपस्थिति उत्तनी ही जरूरी है । अतः यहाँ आकर 'विशिष्ट प्रयोग' का तात्पर्य भाषा का कल्पनात्मक प्रयोग हो गया । इस प्रयोग के द्वारा अर्थबोध के साथ-साथ रूप-संवेदन भी होता रहा । किन्तु इस सबकी पकड़ भी सबकी सामर्थ्य में नहीं है । ध्वनि के कारण भाषा को जो सूक्ष्मता मिली, उसे समझने के लिये एक विशेष मानसिक स्तर का व्यक्ति ही समर्थ हो सकता है । अतएव इस सिद्धान्त की यह अनिवार्यता ही थी कि इसमें सहृदय की योग्यता का भी विचार किया गया और उससे काव्यानुशीलन की माँग की गई । इसका अर्थ यह था कि शब्दकोषों की तोता-रटन्त करके भी काव्य-प्रयोग को समझना सम्भव नहीं होता, उसे तो बार-बार काव्य पढ़कर, उसका एक संस्कार बना लेने पर ही समझा जा सकता है ।

ध्वनिकार ने वस्तु तथा अलंकार को ध्वनि मानकर भी रस-ध्वनि को ही प्रधान माना था । इस रस-निर्वाह के लिये उसके सामने कई प्रश्न उपस्थित हुए । एक तो रस-निर्वाह के सम्बन्ध में अलंकारों का विचार किया गया और, जैसा पहले बताया जा चुका है, उन्हें शरीर-स्थानीय से यथावश्यक आत्मा-स्थानीय तक सिद्ध करने

को उदात्ता दियाई गई। दूसरा यदि रस का ही सब कुछ मान लिया जाता तो वाक्य के विवेचन मुक्त हो जाने अनन्वय छूट जाने निमित्त रस निरहित न हुआ होता। ध्वनिवार में इस विषय में बहुत ही विवेक में काम लिया और स्पष्ट रूप में यह मन लिया कि मुक्त हो जाने सबसे अथवा सदा रस निर्वाह नहीं हुआ करता। उमरा मुक्त में निर्वाह प्रबंध के समान महज नहीं हुआ अनन्वय व्यापार में मुक्त को अनाव्य महा कहना चाहिये। सोमर ध्वनिकार में रस की प्रातीति सत्ता स्वाभाविक नहीं। वाक्य के स्थापना पर वह अनुमति प्राप्त होना नहीं। बसि केवल विभावान्ति का ध्यान ही कर सकता है। रस का ध्यान सम्भव नहीं है। उमरा तो उमरी वाक्य का व्यापार पर कल्पना में उगी हुई मूर्ति का महार प्रतीति ही होती है। वाक्य में रस का उच्चारण करने से रस की उपस्थिति नहीं होता और विभावान्ति का चित्र उपस्थित कर देने से वह अपने-आप महान्वय के मन में ध्यान लगता है। अथ-बोध में निम्न पद्य महान्वय का हृदयस्थित वाक्य की आनन्दमय परिधि है। सही तो यह कहना होगा कि ध्वनि सिद्धान्त विषयीयन शौर्यानुमति की प्रक्रिया उपस्थित करनेवाला सिद्धान्त है जिसमें सप्टा और द्रष्टा दोनों को अनुकूल महत्त्व दिया गया है। इस सिद्धान्त के द्वारा रस की अव्यक्त-वाक्य में पढ़नी बार प्रत्यक्ष प्राप्त होता है। आनन्दवपन में पूरे रस का जो कुछ स्वीकृति दिखाई देती है वह सिर्फ औसत पाठ्य के लिये है। ध्वनि सिद्धान्त में रस की ही मूलभूत मानकर सघटन, अवधार आदि सबको ध्वनि में समेट लिया। इस प्रकार ध्वनिकी अन्तर्गत रीति आदि सिद्धान्त धनभूत होकर रह गये।

आनन्दवपन के प्रतिपादन के सचेत पर ही बाद में बबोक्ति में प्रतिभा-व्यापार को महत्व दिया और धर्म ने औचित्य-सिद्धान्त का प्रवर्तन किया। यदि को प्रजापति कहने से उनका अभिप्राय केवल उमरी कल्पना-शक्ति का उद्घाटन करना मात्र नहीं था बल्कि इसके द्वारा उन्होंने इस बात की ओर भी सचेत कर दिया कि वाक्य का मूलन किमी बाहरी दबाव से नहीं होता उसे आन्तरिक प्रवाह के रूप में ही मानना चाहिये और उसकी मूर्ति में बसि स्वयं होकर ही वास्तविक मूलनकर्ता का शौर्य पा सकता है। यह स्वयं-रस भी रस-परिष्कार के लिये ही है। रस विरोध में मूलन की क्षमता प्रशिक्षित करना और औचित्य का अतिवर्णन करना सबके बसि का काम नहीं है। स्पष्ट है कि आन्तरिक प्रवाह के रूप में नवित्ता को स्वीकार कर लेने में आनन्दवपन की प्रतिभा को महनीय मानना पड़ा। अम्पास और काव्य-अनुशीलन में ही गीता मिली। प्रतिभा ही अशुद्ध-स्वनिर्गम्य प्रकाश होने से प्रतीकमान अथ की मूर्ति कर सकती है। नवित्ता का दसो में अन्तर्भाव हो जाता है।

रस-व्यञ्जना के सदाय में औचित्य सिद्धान्त का सर्वेष्ट भा आनन्दवपन में ही मिले। यों तो भगवत् न ही वाक्य-व्यापार-व्युत्पन्न अभिप्राय की दुहाई देकर औचित्य की

प्रकारान्तर से स्थापना कर दी थी, किन्तु उसका उल्लेख स्पष्ट रूप में ध्वनिकार द्वारा ही हुआ। जेमेन्द्र ने उसे विस्तृति दी। उन्होंने औचित्य को काव्य का स्थिर तथा अविनाशी जीवन मानकर उपसर्ग तथा निपात तक में उसकी व्याप्ति दिखाई। औचित्य विषयगत, संघटनागत तथा रस-बन्ध-सम्बन्धी, तीनों प्रकार का हो सकता है। इन तीनों रूपों से गद्य-पद्यात्मक सभी रचनाओं की विषयगत सामाजिक तथा नैतिक वस्तु, रचनागत शब्द-योजना, पद-विन्यास, अलंकरण आदि बाह्य रूप-तत्त्व तथा इनके संयोग से उत्पन्न ध्वन्यार्थ रूप आन्तरिक सौन्दर्य और रस के परस्पर सम्बन्ध की स्थापना होती है। अनौचित्य ही रस-भंग का कारण है, अतएव कवि को रस-विरोधिनी स्वेच्छा से काम नहीं लेना चाहिये। प्रकारान्तर से जेमेन्द्र ने इस सिद्धान्त के आधार पर सामाजिक और नैतिक मूल्यों को ही उपस्थित किया है। रूप-तत्त्व के साथ आन्तरिक-तत्त्व के सामंजस्य की ओर ध्यान देकर जेमेन्द्र ने काव्य को समग्रता में देखने का प्रयत्न किया है। किन्तु काव्य-सृजन और काव्य-स्वरूप के सम्बन्ध में व्यापक ढंग से अनेक प्रश्नों को सुलझाने का प्रयत्न न होने से यह सिद्धान्त परवर्ती काल में अपने अनुयायी बनाकर विस्तृत विवेचन-अनुमोदन का विषय न बन सका।

इस प्रकार शब्द-तत्त्व से अर्थ-तत्त्व तक के विश्लेषण तक की इस साहित्यिक यात्रा में रूप तथा आत्मा की पृथक्ता और उनके सामंजस्य आदि के सम्बन्ध में कितने ही विचार सामने आये और काव्य, काव्य-स्रष्टा तथा काव्य-पाठक के स्वरूप और उनकी योग्यता अथवा सृजन के लिये आवश्यक प्रतिभा, कल्पना, बौद्धिकता आदि पर पर्याप्त प्रकाश डाला गया। लेकिन रस-सिद्धान्त का उल्लेख किये बिना इस यात्रा का विवरण पूरा नहीं होता। इसके प्रमुखतया तीन कारण हैं : एक तो इसलिये कि उसकी व्यापकता दूसरे सिद्धान्तों से अधिक है। दूसरे, एक सिद्धान्त के रूप में काव्य के सम्बन्ध में इस सिद्धान्त ने बहुत ही महत्वपूर्ण तथा व्यापक विचार प्रस्तुत किये हैं। तीसरे, इसलिये कि इसका प्रभाव प्रायः सभी सिद्धान्तों पर पड़ा है। इतिहास इस बात का साक्षी है कि भामह, दण्डी आदि अलंकार-विवेचकों को भी किसी-न-किसी रूप में रस की मान्यता स्वीकार थी और ध्वनि, वक्रोक्ति तथा औचित्य-सिद्धान्त तो इसके परिपोष के लिये ही माने उपस्थित हुए थे।

रस-सिद्धान्त का प्रवर्तक कोई ही, उसकी प्रतिष्ठा भरतमुनि के द्वारा हुई थी। भरतमुनि ने यद्यपि इसका विस्तार से प्रतिपादन किया था और दृश्य-काव्य में इसी को केन्द्र मानकर चलने का निर्देश दिया था, किन्तु श्रव्य-काव्य में आगन्दवर्धन ही इसके पहले प्रमुख प्रतिपादक बने और विश्वनाथ कविराज ने इसे काव्यात्मा का महत्व दिया। इस विकास के बीच इस सिद्धान्त का विवेचन जितने व्यापक ढंग से किया गया, उतने ढंग से अन्य किसी सिद्धान्त का कभी विवेचन नहीं हुआ। रस-सिद्धान्त ही ऐसा सिद्धान्त है जिसे दार्शनिक चिन्तन से भी सामग्री ग्रहण करने का

अवसर मिला और व्यावहारिक सामाजिक जीवन से भी । एक साथ सामाजिक और सामर्थ्यात्मक धारणन का संघर्षता व मध्य यदि किसी सिद्धान्त में ग्रहण किया जा सके और दोनों में परस्पर सन्तुलन और सामञ्जस्य की सिद्धि हो सके तो इसी सिद्धान्त में । इस सिद्धि में वाक्य की लोचन धारणन से उठाकर एवम बाह्य स्थिति तक पहुँचा दिया और दशन व अद्वैत की सिद्धि करके वाक्य को हमके द्वारा जीवन व ताप का शमनकर्ता और आह्लाद प्रदाता बना दिया । किन्तु इस बात का है कि इस आह्लाद ने जीवन की संघर्ष भूमि और शिवता का त्याग नहीं किया । ब्रह्म प्रसंगों की ध्यानापूर्व भी इस प्रकार की गद् कि जीवन में दुःख भी रहने हो गया । इस सिद्धान्त ने न तो वाक्य-मन्त्र की उत्पत्ति की और न उससे प्रभाव ग्रहण करने का पाठव की । यस्तुत इस सिद्धान्त से सम्बन्धित हर बात से एक राक्षस इतिहास का उद्घाटन होता है । सही अर्थों में सामर्थ्य और जीवन को एक-साथ से आने का श्रम यदि किसी सिद्धान्त को दिया जा सकता है तो इसी को । इस सम्बन्ध में कतिपय उदाहरणों से हम अपनी बात स्पष्ट करेंगे ।

रस सिद्धान्त का आरम्भ तो सामाजिक मन्दम में हुआ था, किन्तु उसका विकास दार्शनिक धरातल पर हुआ । भरतमुनि ने सारी जिनम सम्पत्ति में लोक-व्यापार को ध्यान में रखकर ही रस निर्वाह पर बल दिया था । दृश्य-श्रव्य को वह लोकाहित में नियोजित करना चाहते थे और जैसा उन्होंने स्पष्टतः कहा भी है उससे द्वारा व उन लोगों का हित करना चाहते थे जिन्हें वेदाध्ययन की आना नहीं थी । वेद को लोक में उतार आने की उनकी यह चेष्टा विरचय ही प्राप्तिवारी थी जिसके द्वारा उन्होंने मानव-स्तर को परता पहुँचाना तथा समस्त मानव जाति का सम-हीन रूप में शुद्ध मानवीय स्तर पर लाकर प्रतिष्ठित किया । उनका यह कार्य साहित्यिक माध्यम से हुआ अतएव उसे राजनीतिक क्रान्तियों के नवान वैभवमी धारा के रूप में प्रस्तुत नहीं किया जा सकता किन्तु यह सही है कि भरतमुनि ने एक नवीन सामाजिक दृष्टि को हमें दिया । एक और दृष्टि से भी रस-विचार का आरम्भ सामाजिक धरातल पर माना जायगा वह यह कि भरतमुनि ने हमका अपने ग्रन्थ में जितना धन दिया है उससे कभी भी किसी दार्शनिक मतवाद की राय नहीं है और उनका निर्माण में उनकी दृष्टि बराबर अभिनय की सफलता की ओर लगी रही है । किन्तु आज दार्शनिक व्याख्याकारों के हाथ में पड़कर रस इस अभिनय-रस से हटकर मात्र बन गया । यह कार्य विशेषतः आचार्य भट्टनायक के समय में आरम्भ हुआ । उनसे पूर्व आचार्य भट्टनायक तथा आपास्य शकुन न सहृदय को रस की अनुभूति से अलग रखकर उसे केवल आरोप या अनुमान से आनन्दित होने का अधिकार दिया था । रस का वास्तविक अनुभूतिकर्ता दोनों के विचार में धून पात्र हो या । अभि-नता को व केवल अपने वीक्षण से उन स्थितियों का उपस्थितिकर्ता मानते हैं और

सामाजिक को केवल एक ऐसे स्थल पर प्रतिष्ठित करके देखते हैं जो अलंकारवादियों के काव्य-पाठक के स्तर का है। अलंकारवादी अपने पाठक में कल्पना जाग्रत करता है, उसके सामने वस्तुओं का भूर्त रूप लाने का प्रयत्न करता है, और उक्ति चमत्कार के सहारे उसे प्रसन्न करना चाहता है। शक्रुक तक की व्याख्याओं से भी सामाजिक की केवल इसी स्थिति पर प्रकाश पड़ता है। आरोप के द्वारा भूर्त रूप का विश्वास और अनुमान के द्वारा सामाजिक में कल्पना का उद्बोध होता है, उसी के चमत्कार से उसके आनन्द की व्याख्या की, गई है। किन्तु रस से केवल इतना ही अपेक्षित नहीं था। रस एक अनुभूति-दशा है, जिसका सीधा सम्बन्ध सामाजिक से होना चाहिये, क्योंकि मूल पात्र तो लौकिक दशा की सुख-दुःखात्मकता का ही अनुभव करते हैं और सुख-दुःखात्मकता में व्यक्ति-भेद बना रहता है। अतएव रस को एक सामान्य सामाजिक घरातल पर तब तक प्रतिष्ठित नहीं किया जा सकता, जब तक उसकी अनुभूति सामाजिक, एक सामाजिक में ही नहीं समस्त सामाजिकों में, न मान ली जाय। इस सिद्धि के लिये व्याख्याताओं को मनुष्य के मन की अन्तर्गुहा में उतरने की आवश्यकता हुई, उनके बीच फँसे हुए वर्ण-भेद, वैदिक एवं संस्कारगत-भेद आदि की विषम-स्थिति में भी उसे एक ऐसे मानवीय मूल्य की खोज करनी पड़ी जो इन समस्त भेदों की उपेक्षा करके सबको मानसिक-घरातल पर एक कर सके अथवा सबके हृदय में एक-सा अनुभूति-प्रवाह प्रवाहित कर सके। किसी मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त-ज्ञान के अभाव में यह किन्तन उस ओर तो प्रवृत्त न हो पाया, सहज-भाव से दार्शनिक चिन्तन की ओर अवश्य प्रवृत्त हो गया। भट्टनायक ने मनुष्य के सत्-पक्ष को उद्घाटित करते हुए सामाजिक पक्ष की शिवता का दर्शन कराया। उन्होंने संघर्ष और विद्वेष के बीच चलते हुए मनुज के इस ऊपरी रूप में नहीं, समान रूप से सभी में बढ़ती हुई रागात्मक विद्वेषहीन सात्त्विक चित्तवृत्ति में ही मनुष्यता के दर्शन किये और उसके माध्यम से उन्होंने साहित्य में भी ब्रह्मानन्द-सदृश स्थिति तक पहुँचा देने की शक्ति का अनुभव किया। व्यावहारिकता से आध्यात्मिकता, बाह्य स्थिति से अन्तरानुभूति, विद्वेष से सात्त्विक एकता की ओर भट्टनायक का यह प्रस्थान साहित्यिक माध्यम से मानवीयता का मर्म ही उद्घाटित करता हुआ जान पड़ता है और काव्य के द्वारा ही उस अप्राप्य, अलौकिक की प्राप्ति करा देने का मार्ग उन्मुक्त करता है। साथ ही विशेषता यह है कि काव्य के संगठनात्मक तत्त्व शब्द तथा अर्थ की शक्ति पर भी बल देता है। आचार्य अभिनवगुप्त की व्याख्या भट्टनायक की व्याख्या का ही विकसित रूप है। उन्होंने और भी व्यापक दृष्टिकोण से अपनी व्याख्या प्रस्तुत की। चित्तवृत्ति का व्याख्यान करते हुए उन्होंने जीवमात्र को एक-से भाव-संगठनवाला सिद्ध करके कुछ विशेष-वृत्तियों को सर्वमं स्थायी बताया। इस खोज के बल पर अभिनवगुप्त को रस की दार्शनिक व्याख्या करने का अवसर मिला और ब्रह्म को अपने ही अन्दर पा लेने के समान ही रस को भी आत्म-प्रतिष्ठित सत्य के रूप में मानकर अपने ही अन्दर खोजने की प्रवृत्ति जगाई। इस तरह सामाजिक सत्य होकर भी रस

वैज्ञानिक मन्य और अनुभूति-दत्ता पाव हो गया। अनुभूति-दत्ता सिद्ध हो जाने का परिणाम यह हुआ कि रम वचन एक मान दिया गया और निम्न रमों की कल्पना बन्द हो गई। अनन्तादि वस्तु आनन्दमय है अतएव निरन्तर रम भी आनन्दमय हो गया और ब्रह्मानन्द-मयत्व का जोरदार कहकर उसका सम्मान होने लगा। निरन्तर रम वस्तु आत्मस्थित है और किसी भी प्रकार के वैकल्प में होने हान के कारण ही आनन्दमय है। इसी प्रकार रम भी विध्यविनिर्मुक्त आत्मविश्रान्त दत्ता की अनुभूति होने में आनन्दमय ही है। दुःख तो केवल सामाजिकता, राग-द्वेष, मित्रादि के कारण होता है। यदि किसी व्यक्ति का किसी कार्य में इन विषयों का बाध न हो तो वह वचन्य विरहित आनन्द का ही अनुभव करता है, चाहे फिर वह उस स्थिति का ही अनुभव क्यों न कर रहा हो जिस दूसरे व्यक्ति कष्टकर मानने हो। इस व्याख्या के अनुसार कल्याण, बीभत्स जो रा भी आनन्दमय स्वीकार किये जा सकें। अब तक उनके मुसामक हान की कोई संशयजनक व्याख्या नहीं हो सकी थी। यह काम अभिनवगुप्त के द्वारा ही हुआ और फिर तो भोज या विश्वनाथ ने 'दुःखदशावर्गस्य सुख जनयति यो यस्य वत्सलो नवनि' कहकर और सुराति आदि की पीठा के दुःख में भी आनन्द की उपस्थिति के उदाहरण देकर बड़े ठाट से इन सिद्धान्त का प्रतिपादन करना सील लिया। सामाजिक आधार ग्रहण करने के कारण ही भरत का आभासी तथा कमवादी विचारक दुःख का निरस्कार करके आनन्द की उपाधना करता है। जो आत्मा को निर्लिप्त और समार-दुःख से अप्रभावित मानता है, तथा जन्ममरणवाद में विश्वास करता हुआ मरण को केवल सोता बदलना समझता है, वह कल्याण-मार्ग प्रदर्शित रमों को दुःखमय मानने हो क्यों लगा ? दुःख तो सग में है, निमग्न को क्या दुःख और अपर आत्मा के सम्बन्ध में दुःख की कल्पना ही क्यों ? इस सिद्धान्त से मनुष्य को दुःख में भी सुख मानने की दृष्टि तो मिली ही रम की अनौचित्यता, नास्तिकता आदि का बोध भी हो गया और लोग काव्य में ही ब्रह्मानन्द का अनुभव लेने लगे।

रम-सिद्धान्त की प्रतिष्ठा जहाँ इस बात में है कि उसने काव्य को इतना अधिक गौरव का अधिकारी बना दिया, वहाँ उसकी प्रशंसा इसलिये भी करनी होगी कि उसी के कारण साहित्य में मानव-मन्य मानवीयता और मानव-मूल्यों की प्रतिष्ठा हुई। इस सम्बन्ध में सहायता मिली साधारणीकरण की कल्पना में। साधारणीकरण सिद्धान्त के द्वारा रमवादी ने मनुष्य और मनुष्य के बीच एकात्मक सम्बन्ध स्थापित किया और काव्य में प्रेक्षणीयता साने वाले वस्तुओं पर प्रकाश डाला। साधारणीकरण के द्वारा रम विचारक ने मानव-योग पर बल दिया। काव्य की अलौकिकता का प्रतिपादन करते हुए भी साधारणीकरण के द्वारा इनो लोक में रहकर उसकी प्राप्ति की सूचना दी गई। रम सिद्धान्त ने प्रकृति तथा निवृत्ति का ऐसा सुन्दर सम्मिलन दिखाई पड़ा कि सभी वर्गों के लिये यह आह्व हो गया। रम-सिद्धान्त मनुष्य की

सहज वृत्तियों को स्वीकृति प्रदान करता है और काव्य में उन्हीं की प्रतिष्ठा मानता है। उनके अनुभव करने और उनके द्वारा उत्पन्न परिस्थितियों के बीच से होकर निकलने में ही वह जीवन और काव्य की सार्थकता मानता है, निवृत्त होकर त्यागी बन जाने में नहीं। फिर भी वह काव्य के द्वारा सात्विकता और निःसंगता की सिद्धि में विश्वास रखता है। जीवन के भोग और फिर भी उससे कमलपत्र की तरह ऊपर उठे रहने का ऐसा उपदेश किसी अन्य सिद्धान्त में नहीं है।

साधारणीकरण और रसाभास दोनों मिलकर सामाजिक तथा नैतिक मूल्यों की स्थापना करते हैं। साधारणीकरण के द्वारा काव्य में ग्राह्य केवल वही सामग्री समझी जाती है जो सर्वग्राह्य हो। जनहित में प्रवर्तित रस-सिद्धान्त साधारणीकरण के माध्यम से काव्य को सद्-उद्देश्य-युक्त सिद्ध करता है। रसाभास उन कृत्यों के वर्णनों पर अंकुश लगाता है, जिनसे सामाजिक, नैतिक बन्धन टूटते हों या किसी प्रकार का अनौचित्य जन्म लेता हो। महत्त्व की बात यह है कि इनके आधार पर रस-सिद्धान्त काव्य के मूल्यांकन के लिये युग-सत्य को ही नहीं, युग-युग के सत्य को स्वीकृति देता है। साधारणीकरण के द्वारा जहाँ वह युग-युग तक चलने वाले सामान्य मानव-भावों को स्वीकार करता हुआ दिवकाल-निरपेक्ष सत्य को वाणी देता है, वहाँ प्रति युग में बदलने वाले नैतिक मूल्यों को रसाभास के द्वारा महत्त्व देता हुआ वह उन मानव-भावों के उपयोगी नियन्त्रण में निश्वास भी प्रकट करता है। युग-सापेक्ष किन्तु युग-निरपेक्ष यदि कोई भूत हो सकता है तो वह रसमय ही है। ऐसी विचित्र विरोधी तरकों का संगठन दूसरे सिद्धान्तों में नहीं मिलेगा।

उक्त दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण होने पर भी रस-सिद्धान्त की कुछ संकुचित सीमाएँ भी हैं। भाव-सौन्दर्य की प्रतिष्ठा के कारण जहाँ एक ओर इस सिद्धान्त के द्वारा वाणी को प्रसार के लिये सहज मार्ग मिला और कृत्रिमता, अति-अलंकृति या अति-वैचित्र्य से उसे मुक्ति मिली, वहाँ भावुकता, अलौकिकता और शास्त्रीयता के कुप्रभाव से इसमें अनेक जटिलताएँ और दूषण भी आ गये। सबसे बड़ी बुराई तो यह हुई कि काव्य को अलौकिक मान लेने और भावों के प्रदर्शन को महत्त्व देने के कारण काव्य का उद्देश्य धीरे-धीरे आनन्द-प्रसार मान लिया गया और इस तरह आनन्द को मुख्यतः शृंगार रस में सीमित करके कलावादी दृष्टि से नायिका और नायक के बीच की संयोगात्मक तथा वियोगात्मक दशाओं की नानाविध चमत्कारक कल्पना की जाने लगी और समय पाकर अलंकारवादी सज्जनों ने अथवा हल्की प्रशंसा से प्रसन्न होने वाले कवियों ने या तो अलिख्योक्ति का सहारा ले लिया या कामोद्बोधक चित्रों और चुहलवाजी को उपस्थित करने वाली उक्तियों में ही काव्यत्व मान लिया और जीवन का संघर्ष पक्ष छूट-सा गया। रस-सिद्धान्त की ही परिणति नायिका-भेद और ऋतु-वर्णन में हुई है और उनके लिये नये-नये सामान जुटाये गये हैं। यहाँ

तक कि नतिव मृत्यो को केवल दम-पाव वदित मृत्यो तक ही सीमित करने पड़ी नहीं अश्लीलता का भद्दा प्रदर्शन भी हुआ है। केवल भाव-व्यञ्जन में ही वाक्य-व्यञ्जन में ही हर 'यक्ति' का अपना-सा कवि मान लेने का भी भ्रम सहज ही उत्पन्न हो गया है क्योंकि उनकी दृष्टि से वसन्तरश्मि ने द्वारा भाव-परिष्कार की आवश्यकता ही नहीं। निश्चय ही नायिका नन्द तथा वसन्त-व्यञ्जन न साहित्य को बहुत कुछ गर्व करने योग्य सामग्री भी दी है जो भी उसमें बहुत कुछ ऐसा भी दिया है जो अशोभन है या श्लेष है। बहुत कुछ ऐसा है जो केवल एक साथ में काल दिया गया है उन्नि का प्रगम में योग्य न कर दिया गया है और कथ्य नहीं है। यहाँ तक कि राधा साधव की भक्ति के पद भी उसी रीति-नीति में दम गये हैं। एक प्रकार से यहाँ आकर रम मिदाला भी रीतिवादी बन गया और विभावादि की परिगणना में ही वाक्य-व्यञ्जन मान लिया गया तथा नये विषयों की ओर में कवियों का ध्यान हट गया।

दूसरी गटबड़ी जो हम सम्बन्ध में हुई है वह उनकी जगिना है। देखने में भाव और रस की वाक्य में निवृत्ति जिनकी सरल लगती है शास्त्र गढ़ने पर उसका बोध उठना ही जटिल जान पड़ता है। कुछ तो यह इतिहास है कि सभी रसों के सम्बन्ध में एक-ही नियम लागू नहीं हो पाते और कुछ इतिहास है कि भावानुभावादि के इतने नाम और उनके इतने भेद तथा उनमें भी परस्पर इतने सूक्ष्म भेद हैं कि भाषाकरण तथा उन्हें स्मरण रखना और उचित रूप में उन्हें पहचान लेना कठिन-सा हो जाता है। प्राचीन कवियों के द्वारा दिये गये स्वरचित उदाहरणों में ही नहीं अत्याधुनिक विवेचकों के द्वारा दिये गये उदाहरणों में भी इस प्रकार का भ्रम बराबर निर्वाह देना है कि भाव और रस के उदाहरणों में भेद नहीं किया जा सकता है। एक-ही नियम न लागू होने के लिये इतना कहना पर्याप्त होगा कि शृंगार या करुण आदि कुछ रसों में जिस प्रकार सहृदय की दृष्टि में आशय-आत्मन्धन की धारणा स्पष्ट रहती है वैसे ही वह भीमत्त रस के प्रसंग में नहीं रहती। एक प्रकार की जटिलता तो वाक्यशास्त्रियों के समक्ष ही आई है कि उन्हें प्रायः करुण रस और करुण विप्रलम्भ में भेद करना कठिन हो गया है। श्रुति-व्यञ्जन आदि कई प्रसंग ऐसे हैं जिनमें रस मिदाला केवल उद्दीपक बनाता है और कवियों ने उनके स्वतन्त्र स्थापन द्वारा उनके इस मोह को भग दिया है अथवा शास्त्रकार ने उसे उदाहरण नहीं दिये, जहाँ एक ही छन्द में कवि एक रस से दूसरे रस पर पहुँच गया है और उस विषय को पाठक नाम नहीं दे पाता। फिर जैसे अन्य मिदालों के विचारक विस्तार और सक्षम के धक्कर में पड़कर नाना प्रकार के वर्गीकरणों में अपनी शक्ति का अपव्यय करने रहे हैं और कभी वर्गीकरण विस्तार के लिये हुआ है और कभी सब कुछ को केवल दो-तीन मोटे-मोटे वर्गों में सीमित कर लेने के लिये जैसे ही रस-मिदाला में भी कभी रसों और भावों के भेदोपभेद की प्रवृत्ति बढ़नी दिखाई दी है और कभी

उन्हें सीमित करने का प्रयत्न हुआ है। यह अतिशास्त्रीयता का ही- में मानवैतर अनुभूति की प्रामाणिकता से अधिक शास्त्रीय तार्किकता को प्रश्रय देने नवोविज्ञान परिणाम हुआ है कि कभी शान्त को स्वीकार किया गया है, कभी नकार दिया है। कभी किसी ने उसे नाट्य में नियोज्य नहीं बताया और कभी सर्वत्र उसका स तब राज्य मान लिया गया। एक ही रस को सब रसों का मूल मान लेने या उन्हें अलग-अलग सिद्ध करने के पीछे भी यही वृत्ति काम करती रही है। इस प्रकार के प्रश्न बाल की खाल निकालने में अवश्य सहायक होते हैं, सौन्दर्यवृत्ति को जाग्रत करने में नहीं होते।

इन अनर्थक प्रश्नों की उपेक्षा करके यदि काव्यशास्त्र को एक विकासमान विचारधारा के प्रकाशक के रूप में देखने का कष्ट किया जाय और यह समझा जाय कि हर आगे आने वाले सिद्धान्त ने पीछे छूटने वाले सिद्धान्त को स्वीकार करके भी नये विचार को विशदता से उपस्थित करने का ही काम किया है और गहराई में डूबते जाने का ही प्रयत्न किया है, तो यह स्पष्ट रूप से स्वीकार किया जा सकता है कि रूपरकार के सौन्दर्य से चलकर भारतीय समीक्षक ने कवि, और पाठक-मन के गहनतल में पैठकर नित्य तत्त्व को खोजने का ही प्रयत्न किया है तो रस-सिद्धान्त का मूल्य समझ में आ सकता है और यह समझा जा सकता है कि अन्य सौन्दर्यवादी मूल्यों को स्वीकार करते हुए भी रसवादी ने मानववादी सिद्धान्त की प्रतिष्ठा के लिये श्रम किया है और युग एवं देशकाल निरपेक्ष सत्य को उद्घाटित किया है। सहज स्तर पर यह समझ लेना जितना ही सरल है, शास्त्रीय पक्ष से उतना ही जटिल। यही कारण है कि रस की आधारभूमि साधारणीकरण के सम्बन्ध में आज भी शास्त्र एकमत नहीं हैं। जो हो, रस-सिद्धान्त ने जितने व्यापक रूप से दृश्य से लेकर श्रव्य तक नायिका-भेद, ऋतु-वर्णन, नख-शिख-निरूपण आदि के नये द्वार उन्मुक्त किये तथा नये शास्त्रों को अवकाश दिया है, उतना किसी सिद्धान्त ने नहीं किया। यही व्यापक और समन्वित-सन्तुलित दृष्टि लेकर हमें अध्ययन में प्रवृत्त होना चाहिए।

मनोविज्ञान की स्थिति

अनुभार वर्मा

रस और मनोविज्ञान पर विचार करने समय यह स्पष्ट हो जाना चाहिए कि दोनों की आधार भूमि समान होने हुए भी दोनों के सत्य में महान् अन्तर है। रस की भाँति मनोविज्ञान जीवन के वस्तुवाद में प्रवेश तो करता है, किन्तु वह शरकर की जटायों में मगवाई हुई गंगा की भाँति अपने स्थान पर ही घूमता रहा है, वहाँ से आगे बढ़ने की क्षमता उसमें नहीं है। किन्तु रस मनोविज्ञान को उसकी सीमित मृष्टि से निकाल कर सौर-वस्त्याण की दृष्टि से वस्तुधरा पर प्रवाहित करना है और उसे 'आनन्द सिन्धु' में लीन करा देना है। इसमें यह भी बात हो जाता है कि मनो-विज्ञान विश्लेषणात्मक है रस सन्नेषणात्मक। रस की स्थिति विराट् जीवन में हृदय के ठाढ़ात्म्य में सम्भव होता है और मनोविज्ञान व्यक्तियों को लेकर इन्द्रियों से उत्पन्न होने वाले कार्य-व्यापारों के निरूपण में होता है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि रस के अन्तर्गत स्थायीभावों, विभावों, अनुभावों एवं संचारी भावों में मनोविज्ञान ध्यान प्रदान करता है, किन्तु इस योग को सम्भव रूप में यति प्रदान करने की क्षमता रस में ही सम्भव होती है। विकासवाद की दृष्टि से यह अवश्य भाव्य है कि जीवन के प्रभाव में मनोविज्ञान अपने मनोविकारों की इकाइयों में साहित्य निर्माण के लिए अग्रसर हुआ। दूसरे शब्दों में, साहित्य की आदि प्रेरणा में मनोविज्ञान की प्रगति का इतिहास है। आगे चल कर मनोविकार रस में परिणत हुए होवे। यह भी सम्भव हो सकता है कि किसी विशेष परिस्थिति में निष्पन्न रसानुभूति अपने अभिव्यक्तीकरण के लिए मनोविकारों को ही लेकर बना हो। आरम्भ की स्थिति में हम इसे मनो-विज्ञान की अपेक्षा मनोविकार कहना ही अधिक उपयुक्त समझते हैं।

साहित्य की दृष्टि में इन पर अलग-अलग विचार करना आवश्यक है।

रस—भारतीय साहित्य रस के द्वारा ही अधिक अनुप्राणित हुआ है क्योंकि उसका ध्येय सामान्य रूप से वस्तुवादी और व्यक्तिवादी नहीं था। उसमें जीवन की दृष्टि समष्टिगत थी। यह जीवन केवल मानव जगत् में ही सम्भव नहीं रहता था,

प्रत्युत् मानवेतर तथा जड़-जगत् भी उसकी परिधि में थे। ऐसी स्थिति में मानवेतर तथा जड़-जगत् में मनोविज्ञान की स्थिति सम्भव न होने के कारण मानव मनोविज्ञान का आरोप ही उस जगत् पर हुआ और यह मनोवैज्ञानिक प्रतिष्ठा जीवन के समष्टि रूप को हृदयंगम करने का एक माध्यम बनी। इस विशाल जीवन की अनुभूति तब तक सम्भव नहीं थी, जब तक कि इस विश्व में अन्तर्निहित जीवन की गति सर्वतो-भाषेन ग्रहण न की जाती। इस व्यापक दृष्टि ने ही इसको जन्म दिया। समष्टि के प्रति जीवन की संवेदना साधारणीकरण की मधुमती भूमिका बनी। रूप एवं गति की इकाइयों को मिटाकर बाह्य-जगत् अब अन्तर्जगत् बना, तो उसमें प्रकृति का कल्याण-विधायक रूप ही दृष्टिगत हुआ। और इसी कल्याण-विधायक रूप में 'आनन्द' के दर्शन हुए। इसीलिये तो रस की परिभाषा "लोकोत्तर आनन्द की अनुभूति" का रूप ग्रहण कर सकी।

मानव ने अपने विकास में सुख के न जाने कितने स्वर्ग बनाये। लेकिन वे समय पाकर खिलौने की तरह टूट गये। अन्त में उसने आनन्द के सागर में अग्राह्य किया और उससे वह जीवन का सारा श्रम खो सका। और ऐसी शान्ति प्राप्त कर सका जो द्रुव नक्षत्र की भाँति स्थिर रही। इसी आनन्द-सागर में उसे कविता का मोती प्राप्त हुआ, जिससे प्रत्येक पार्श्व में उसे जीवन की कान्ति अनेक रंगों में उतरती हुई दीख पड़ी।

सुख इन्द्रियों का विषय था, जो जीवनगत परिस्थितियों के आवेग से घटता था, बढ़ता था और कभी-कभी विद्युत् की तरह कौंध कर दुःख के काले बादल में विलीन हो जाता था। उस पर कौन विश्वास कर सकता है? वह तो तितलियों की तरह परिस्थितियों के फूलों पर एक क्षण बैठता है, फिर उड़ जाता है। उसमें वस्तु का मोह है, परिस्थितियों की सीमा है और व्यक्ति का ग्रन्थन है। लेकिन आनन्द इन्द्रियों का नहीं, अन्तःकरण का विषय है। आशा की लता में श्रद्धा के फूल की भाँति है, जो कभी नहीं मुरझाता। एक बार इस आनन्द को पाने के बाद फिर किसी वस्तु को पाने की इच्छा नहीं रहती। समस्त विचारों के विहंग एक स्थायी मीढ़ बना लेते हैं और उनके कण्ठों से अनाहत संगीत गुत्तरित होता रहता है। वह संगीत सागर की भाँति सदा एक-रस है, न घटता है, न बढ़ता है, सदा अपनी मर्यादा में स्थित है। सांसारिक दुःखों में भी यह आनन्द अधुण्य रहता है, जैसे काँटों से भरे हुए वृक्ष पर गुलाब का फूल अपनी अनुपम जोभा और मादक सुगन्धि में खिलता रहता है। तब यह आनन्द वस्तु की सीमाओं को पार कर असीम हो जाता है और व्यक्ति का व्यापार न होकर समष्टि की सम्पत्ति हो जाता है। साधारणीकरण के साम्राज्य में ही इस आनन्द का अभिषेक होता है।

व्यक्ति की सीमा को पार करन पर हममें अध्यात्मवाद की विरण पृष्ठने लगती है। हम विरण को जब हम समाज के जीवन में प्रतिबिम्बित करते हैं, तो इसी का नाम 'रस' हो जाना है। इस भाँति रस में आनन्द की विरण है, जो सोच-व्यापी होने हुए भी स्वाभाविक है। यह रस जब जीवन में प्रवेश करता है तो वाक्य का जन्म होता है जब अध्यात्म में प्रवेश करता है तो रश्मन का। इस भाँति वाक्य और रश्मन एक ही वस्तु का दो रूप हैं। और उक्त दून्त का नाम है 'रस', जिससे कोट में आनन्द का सागर मज्जित है। इस प्रकार ब्रह्म की सृष्टि भी 'रस' है। रसी वै म"।

सोकोत्तर आनन्द में परिपूष 'रस' के इस रूप पर भी विचार कर लेना चाहिए। मयप्रथम नाट्य-शास्त्र के आचार्य भरत ने रस का रूप निर्याचित करते हुए कहा—

“विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः।”

अर्थात् विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव के संयोग से ही रस-निष्पत्ति होती है। भाव का परिचय देने वाला विभाव है, जो आश्रय और उद्दीप्त करने की दृष्टि से आत्मस्वयन और उद्दीप्तन विभाव का रूप ग्रहण करता है। जिन क्रियाओं से भाव का अनुभव या अनुमान हो, वह अनुभाव है। इसके तीन प्रकार हैं—सात्विक, कायिक और मानसिक। जो भाव बार-बार उत्पन्न होकर सुचरित होते हैं, वे संचारी भाव हैं। जिस प्रकार निम्न भिन्न स्वाद वाले पदार्थों को एक-साथ मिलाते से एक विशेष रस उत्पन्न होता है, जिसमें उस निम्नी पदार्थ का स्वाद नहीं होता, किन्तु मजसे भिन्न एक विलक्षण स्वाद होता है, उसी प्रकार विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी या संचारी भाव ने एकत्र होने से जो विशेष आनन्द की अनुभूति होती है, उसी का नाम 'रस' है। भट्ट सोमवट ने 'प्रतीपमान', भट्टक ॥ 'वर्ण्यमाण', भट्ट सायक ने 'कृष्णमान' और अभिनव शुङ्ग ने एक मम्मट ने 'आस्वादमान' के विशेषणों में 'रस' की अनुभूति का परिचय दिया है। आनन्दमनाचाय और पद्मिनराज जगन्नाथ ने भी वाक्य में 'रस' को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया है। आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र में केवल आठ ही रस माने हैं। शृंगार, हास्य, करुण, रोद्र, वीर, भयानक, वीरस्य और अद्भुत। इनमें शृंगार रस का विशेष महत्त्व है। इसका कारण यह है कि शृंगार रस का स्वासी भाव 'रति' है, जो प्रेम का पर्याय होकर स्वव्यापी है और जिसमें अधिक से अधिक संचारी भावों की स्थिति हो सकती है। पद्माकर ने इस 'रति' का परिचय अत्यन्त मनोवैज्ञानिक और सरस ढंग से दिया है—

“सजन लगी हैक हूँ कबहुँ सिगारन को,
 तजन लगी है कहुँ ऐसे बंस बारी की ।
 चलन लगी है कछु चाह ‘पद्माकर’ त्यों,
 लखन लगी है मंजु मूरत मुरारी की ।
 सुन्दर गोविन्द गुन गनन लगी है कछु,
 तुनन लगी है बात बांकुरे बिहारी की ।
 पगन लगी है लगी लयन हिये सौ नैक,
 लगन लगी है कछु पी की प्राणप्यारी की ।”

आचार्य भरत ने रस की निष्पत्ति में विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों के संयोग की बात कही है। यह संयोग क्या है? विविध आचार्यों ने इस संयोग को ज्वनि, सम्यक् योग, भावना-धिकार, ज्ञान, सम्बन्ध, अनुभाव, सम्मिलन, चमत्कार-पूर्ण आदि अर्थ में लेकर रस की निष्पत्ति मानी है। मैं समझता हूँ कि यह ‘संयोग’ सानुपातिक अनुभवजन्य स्थिति का ही स्रोतक है। यह सानुपातिक अनुभवजन्य स्थिति क्या है? किसी भी रस की निष्पत्ति में विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव वर्तमान रह सकते हैं, किन्तु यदि वे पात्र और परिस्थिति की अपेक्षा से उपयुक्त मात्रा में इस प्रकार न हों कि उनका अनुभव किया जा सके, तो रस की निष्पत्ति नहीं हो सकती। मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से परिस्थिति की अनुभूति आवश्यक है। संयोग में भी वियोग की अनुभूति सम्भव है और वियोग में संयोग की अनुभूति। मीराबाई के गिरधर गोपाल सांसारिक परिस्थितियों को दृष्टि से उनसे दूर थे, किन्तु मीराबाई ने वियोग में भी संयोग की अनुभूति की। इसीलिए उन्होंने लिखा—

“जिनके पिया परदेस बसत हैं, लिखि-लिखि भेजत पाती ।
 मेरे पिया मो माँहि बसत हैं, पूँज कहुँ दिन-राती ॥”

इस प्रकार रसोद्रेक के लिए उपयुक्त भावा में अनुभूति तत्त्व की अपेक्षा है। यही पर्याप्त नहीं है कि विभाव, अनुभाव और संचारी भाव का संयोग हो जाय। इसीलिए तो महाकवि पद्माकर ने अनुभूति तत्त्व को ध्यान में रखते हुए लिखा है—

“सुन्दर गोविन्द गुन गनन लगी है कछु,
 तुनन लगी है बात बांकुरे बिहारी की ।
 पगन लगी है लगी लयन हिये सौ नैक,
 लगन लगी है कछु पी की प्राणप्यारी की ॥”

‘कछु’ शब्द का प्रयोग कर महाकवि पद्माकर ने मनोविज्ञान की शिक्षक और

स्थिति में काव्य में रस निरूपित का बोध महत्त्व नहीं है। रस विद्वान् के बहिष्कार के कुछ कारण निम्नलिखित हैं—

(१) मनाविज्ञान के विज्ञानों ने हमारे काव्य को विचार-प्रधान बना दिया है। और कल्पना में अनुभूति को अर्थात् चिन्तन को अधिक प्रथम दिया है।

(२) शैली-वादीन गृह्य-काव्य की प्रतिक्रिया ने रस के मध्यस्थ उपादान हमारे राज्य में निष्कारित कर दिये हैं।

(३) जीवन की समीक्षा में व्यक्ति प्रधान हो गया है तथा व्यक्तिगत भावनाओं को अधिक प्रथम मिला है। व्यक्ति और वस्तु का बोध अधिक होने के कारण रस के माधुर्यपूर्णता की भावना का सापेक्ष हो गया है।

(४) अध्यात्मवाद का ब्रह्मानन्द ही अब काव्य में न रहा तो ब्रह्मानन्द-सहोदर रस भी अदृश्य हो गया।

मेरी दृष्टि में रस अमर है। वह काव्य का सबसे महत्त्वपूर्ण अंग अब भी है। जब तक काव्य रहेगा रस की मूर्ति निरन्तर होगी अथवा रस अपनी अभिव्यक्ति के लिए काव्य का शरीर अवश्य ही ग्रहण करेगा। यह खान दूसरी है कि रस अपने अभिव्यक्तीकरण के लिए कोई दूसरी चीज़ ग्रहण करे। आचार्य द्विवेदी के पुत्र ने प्राचीन रस-परम्परा 'त्रिय प्रवाय' और 'सन्नेत' महाकाव्यों में प्राप्त हुई, किन्तु उनके बाद गीति-शास्त्र में व्यक्तित्व की प्रधानता हुई और मनोविज्ञान में काव्य में प्रवेश किया। प्राचीन पारिभाषिक शब्दों में कहा जाय तो 'आधुनिक हिन्दी काव्य स्थायी भाव की अपेक्षा संचारी भावों में अधिक पोषित हुआ। मूर्ति चमत्कारों में भावना का परिचय दिया जाना लगा, किन्तु जैसे ही नयी शैली-काव्य के प्रयोग समाप्त हुए, 'प्रसाद' और 'पन्न' आदि कवियों ने काव्य में रस की स्थापना पुनः आरम्भ की। उन्होंने रस को विभावादि के संयोग का रूप न देकर प्रतीकों का रूप दिया। 'प्रसाद' का समस्त साहित्य रस-वादी साहित्य है। नाटकों और कथा-साहित्य में उन्होंने जीवन का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करते हुए भी दर्शन के माध्यम से रस की प्रतिष्ठा की। नाटकों में 'रवन्दगुप्त' और कहानियों में 'बाबासुदीप' उनके रस-वाद के श्रेष्ठ उदाहरण हैं। 'कामायनी' में रस की पूर्ण निष्पत्ति है, किन्तु वह निष्पत्ति हुई है प्रतीकों और रूपों द्वारा।

इस भाँति रस शाश्वत है जो हिन्दी में पहले सिद्धान्त-निरूपण रहा, फिर

सिद्धान्त-सापेक्ष बना और अब प्रतीकात्मक है। शृंगार का संयोग पक्ष तो रस के मस्तक पर मुकुट की भाँति सुशोभित है।

मनोविज्ञान—साहित्य ने जीवन से ही प्रेरणा ग्रहण की है। जीवन का विकास मनोविकारों पर आधारित है और मनोविकारों का मूलोच्चार मनोविज्ञान में है। मनोविज्ञान की स्थिति जीवन की अनेकानेक अभिव्यक्तियों में है और इस प्रकार मनोविज्ञान और साहित्य में साधना और साध्य का सम्बन्ध है। यह साधना प्राचीन काल से ही विविध मनोविकारों में प्रस्फुटित हुई है, और उसी से साहित्य जीवन का पर्याय बनकर विकासोन्मुख रहा है। पश्चिम के आलोचकों ने मनोविज्ञान का अध्ययन वैज्ञानिक ढंग से कर उसमें जीवन की प्रेरणाओं का इतिहास स्पष्ट किया है। भारतीय दर्शन में जीवन संस्कार-सम्पन्न है।

कर्म प्रधान विश्व रश्मि राखा, एक विधान बाध है और इसमें जन्मान्तर-वाद का रहस्य निहित है। संचित कर्म ही भाग्य का निर्धारण करते हैं और उन्हीं के अनुसार जीवन का क्रम निर्धारित होता है। इसीलिए हमारे साहित्य में भाग्यवाद ग्रहण किया गया है—

“भाग्यं फलति सर्वत्र, न विद्या, न च पौरुषं ।”

अथवा,

“मुनहु भरत भावी प्रवल, बिलखि कह्यो मुनिनाथ ।
हानि लाभ जीवन मरन, यस अपयस विधि हाय ॥”

इस भाग्य की मान्यता में ही हमारा जीवन साहित्य में चित्रित हुआ है, यद्यपि पुरुषार्थ के अनेक चित्र भी यथावसर हमारे जीवन की शक्ति स्पष्ट करने में सहायक हुए हैं। भाग्यवाद ने हमारे जीवन में आस्तिकता की सृष्टि की है और इस भाँति साहित्य की आध्यात्मिक परम्परा सभी कालों में सुरक्षित रह सकी है।

यदि जीवन की अज्ञात प्रेरणाओं को थोड़ी देर के लिये भुला दिया जाय तो हम लौकिक जीवन के स्वाभाविक घरातल पर आ जाते हैं और हमारे हृदय में जिज्ञासा उत्पन्न होती है कि जीवन की परिस्थितियाँ किन कारणों से निर्मित होती हैं। यहीं से पश्चिम के मनोविज्ञान का क्षेत्र आरम्भ होता है और हम जीवन की स्वाभाविकता की ओर आकृष्ट होने लगते हैं, जिसमें कारण और कार्य का सम्बन्ध है। मनुष्य में जब जीवन का स्पन्दन आरम्भ होता है तो उसमें कुछ संस्कार स्वयं-मेव आ जाते हैं। शिशु का स्तन-पान उसी संस्कार का प्रत्यक्ष (इन्स्टिक्टुअल) रूप है। इसे आरम-रक्षा का संस्कार कहा जा सकता है। इस संस्कार के साथ हर्ष, दुःख

पीन का सवन कर अनुभूति ज्ञान को सम्पुष्ट कर दिया है। विभाव, अनुभाव और सचारी भावों का संयोग से जो भाव स्थिर होता है वही स्थायी भाव है जिससे रस का संचार होता है। इस भाँति नव रसों में नव स्थायी भाव हैं। शृंगार में रति हास्य में हास करुण में शोक रौद्र में क्रोध वीर में उत्साह भयानक में भय बीभत्स में भ्रान्ति अद्भुत में आश्चर्य। आचार्य भरत के बाद का आचार्यो ने शाल्म रस भी माना जिसका स्थायी भाव निर्वेद है।

रस का इस विवेचन में एक बात सामने आती है। वह यह कि आनन्द जो अन्तःकरण का एक महज प्रक्रिया है। इस महज प्रक्रिया के लिये सिद्धान्त की आवश्यकता ही क्या है। जब हम हसते हैं रोते हैं प्रेम करते हैं तो किसी सिद्धान्त की सामने नहीं रखते। कोई हाम्य की घटना घटित होनी है तो हम हँस पड़ते हैं, कोई शोक का प्रसंग आता है तो बरबस हमारे नेत्रों में आँसुआ का प्रवाह होन लगता है। जब कोई सुन्दर वस्तु या परिस्थिति सामने आती है तो हम उसमें महज ही प्रेम करने लगते हैं। य क्रिया-वत्ताप हमारी महज प्रवृत्ति में ही होते हैं इसी प्रकार आनन्द की अनुभूति सिद्धान्त पर नहीं होनी। यह बात दूसरी है कि हमारे हँसने, रोने, प्रेम करने और आनन्द की अनुभूति प्राप्ति करने की क्रिया सम्पन्न होने पर उसका विवरण किया गया और नव उभ विवरण के आधार पर सिद्धान्त का निर्माण हो। इसे हम रस का सिम्बल (स्मितीकृत) सोन्दर्य भी कह सकते हैं। रीति काल में रस का परिचय इसी सिद्धान्त-आपेक्ष दृष्टि से किया गया है।

भक्ति काल में रसानुभूति की दृष्टि भिन्न रही है। उसमें कबीर, तूर, तुलसी मीरा आदि कवियों ने रस निरूपण के लिये स्थायी भाव विभाव, अनुभाव और सचारी भावों का संयोग की प्रक्रिया को भी उपस्थित नहीं की। उनकी आनन्दानुभूति तो इतनी विलक्षण थी कि कबल विभाव या अनुभाव में ही उन्होंने रस की सृष्टि कर दी। इसका कारण यह है कि इन मूल कवियों की चित्त-वृत्ति स्वस्वपाद में इतनी अधिष्ठित थी कि उन्हें विभाव-आदि के माध्यम से मन पर पड़े हुए सांसारिक आवरण को हटाने के लिये कोई अत्रोक्ति क्रिया करने की कोई आवश्यकता ही नहीं थी। उनका ध्यान प्रस्तुत प्रसंग का स्थायी भाव या आनन्दजन विभाव में ही मिलकर 'रस' की सृष्टि कर देता था। इस प्रकार अविद्या, भावना और भोग की प्रक्रियाओं में रस की सृष्टि हो जाती थी। यह क्रिया स्वाभाविक है और इसमें महज ही विभाव-आदि व्यञ्जित हो जाते हैं। अब यदि रीतिवादी रस कवियों ने द्वारा सिद्धान्त आपस बनाया गया तो भक्तिवादी रस सिद्धान्त निरूपण ही समझना चाहिए। उदाहरण के लिये सन कबीर ने किया है—

“लेखियाँ तो झार्ई परी, पंथ निहारि-निहारि,
जिम्हा तोछात्ता परा, नाम पुकारि-पुकारि ।”

इस दोहे में केवल आलम्बन और अनुभाव के द्वारा ही रस की सृष्टि हो गई।
इसी प्रकार—

“बाल में वसैं कमोदिनो, चन्दा वसैं आकास,
जो है आका भावता, सो ताही के पास ।”

इसमें केवल आलम्बन विभाव से ही रस-निष्पत्ति हुई है। इसी प्रकार सन्त
मुलसीदास ने बालकाण्ड में लिखा—

“जाइ समीप राग छवि देखी ।
रहि जनु छुँवरि चित्र अवरेखी ॥”

इसमें केवल आलम्बन विभाव और अनुभाव से ही शृंगार रस की पूर्ति हुई
है। मीराबाई ने प्रेम के स्वर में गाया—

“ऐसे प्रिय जान न दीजै हो ।
जसो री सखी । मिलि राखिए, नैननि रस पीजै हो ।
स्याम सत्तोनो साँवरो मुख देखत जीजै हो ।
जोइ-जोइ भेष सों हरि मिलैं, सोइ-सोइ कीजै हो ।
भीरा के प्रभु गिरधर नागर बड़ भागन रीजै हो ॥”

इस पद में केवल अनुभावों पर ही आग्रह है जिनमें शृंगार रस का उद्रेक
हुआ है। इस प्रकार सूरदास, नन्ददास, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने रस-निष्पत्ति के लिये
विभाव, अनुभाव और संचारी भावों के संयोग की अपेक्षा नहीं मानी। ऐसी रस-
निष्पत्ति सिद्धान्त-निरपेक्ष है।

आधुनिक युग में पश्चिम के प्रभाव ने हमारे काव्य का लक्ष्य बदल दिया है।
जीवन के मूल्यार्थन में साहित्यकारों का अधिक विश्वास हो गया है, और मनोविज्ञान
की गहराइयों में जाकर सत्य की समीक्षा ही साहित्य का लक्ष्य बन गया है। यथार्थ-
वाद ही साहित्य का वास्तविक मापदण्ड है और स्वाभाविकता का प्रत्यक्षीकरण ही
साहित्य का सौन्दर्य है। अतिमानवीयता और अतिरंजना साहित्य में दोष हैं। ऐसी

और भय का निवृत्त सम्बन्ध है और य मूल-भाव भी मस्कारों का रूप ग्रहण करते हैं। इन मस्कारों में प्रवृत्तियाँ (टेंडेंसिज) विवक्षित होती हैं। इन प्रवृत्तियों में आवेग (इम्पल्स) प्रादुर्भूत होता है, जो प्रकारानुर से इन्द्रियावेग (एपेटाइट्स) कहा जा सकता है। इसी इन्द्रियावेग में संवेदनात्मक शक्ति (पीसिंग) का उदय होता है। संवेदना शक्ति भावना (इन्साइन्स) को जन्म देती है और भावना भावानिरेक (मैन्टी-मैन्ट) में विकसित होती है। इस भाँति मनोविकास मस्कार में चतुर्वर भावानिरेक में सान स्थितियों का पार करता हुआ साहित्य की भाव-भूमि प्रस्तुत करता है। इस भाव भूमि का आरम्भ तो संवेदना शक्ति में ही हो जाना है, जिसमें मस्कार, प्रवृत्ति और आवेग प्रचुर रूप में वर्तमान रहते हैं। और परिस्थितियों के अनुसार मूल-भाविक मात्रा में उभर कर साहित्य के घटानस पर उबर हो उठते हैं। मनोविज्ञान-शास्त्र में यह संवेदना का विस्तारण अनेक प्रकार में किया गया है। मैकडगल ने अपने पुस्तक 'एन आउटलाइन ऑफ साइकोलोजी' में संवेदना को हृष (प्लैज़र) और पीडा (पैन) की दो कोटियों में निरूपित किया है। इन दो कोटियों के अन्तर्गत उन्होंने बारह मूलभावों से मन का समूह बना है—हृष विषाद अवसाद, निराशा, आश्चर्य, शोक, पश्चात्ताप, विश्वास आशा, चिन्ता, दुःशा, घृणा, दृष्टि से ये मूल-भाव अपूर्ण मानने चाहिए, क्योंकि इनके अन्तर्गत प्रेम का मूल-भाव आया ही नहीं, जो सबसे प्रमुख आत्म-रक्षण के विकसित मस्कार 'वश-रक्षा' से प्रेरित है। उपर्युक्त बारह भाव प्रेम की मविष्ट कोटि में अपनी प्रवृत्तियों के अनुसार मात्र ही समाविष्ट हो सकते हैं। क्योंकि प्रेम का सम्बन्ध रागात्मक बल में है, जो संवेदना शक्ति से आविर्भूत होता है। ग्लाइड ने संवेदना शक्ति का हृष और शोक की कोटि से अधिक व्यापक रूप दिया है किन्तु इसे जीवन में अन्वयार्थी होने का दृष्टिकोण प्रो० जेम्स न दिया। वस्तुतः प्रो० जेम्स प्राचीन भारतीय चिन्तकों के अनुरूप ही संवेदना-शक्ति की व्याख्या करते हैं। साहित्य में यही संवेदना जीवन के अनन्त विषय प्रस्तुत करती है। यदि मनुष्य बाह्य जगत् की विभिन्न परिस्थितियों का अनुभव करने में असमर्थ है तो वह साहित्य की सृष्टि किस प्रकार कर सकता है। साहित्यकार जब विविध पदार्थों और परिस्थितियों को वस्तु-जगत् में ग्रहण कर अन्वयजगत् में सीन करता है तभी वह उन पदार्थों और परिस्थितियों को व्यक्ति व्यापक और प्रभावशाली रूप स्वर प्रस्तुत कर सकता है, जिस प्रकार मूल पृथ्वी से जल ग्रहण कर उसे घेप में परिणत करता है और वायु के प्रवाह में घेप-माना को अनेक भू-खण्डों के ऊपर वितरित कर स्वच्छ और दोषरहित जल की वर्षा कर देता है। यह संग्रहण की क्रिया संवेदना शक्ति के बिना सम्भव नहीं। इसीलिये साहित्य की प्रारम्भिक सृष्टि में ही संवेदना का प्रमुख स्थान है।

(१५-१६)

संवेदना शक्ति भावना का संचार करती है। भावना में जीवन की नरसता है। यदि बुद्धि-वैभव के शिला-सख्ड उनके समक्ष आते भी हैं तो वह उनके ऊपर

से बढ़ती हुई मानवता का संगीत मुखरित करती चलती है । बुद्धि-वैभव में तर्क का आग्रह है । उससे सत्य की घोषणा हो सकती है । सत्य की अनुभूति नहीं । यह अनुभूति भावना द्वारा ही सम्भव हो सकती है । यदि बुद्धि ने इस बात की घोषणा की कि—

“नहि असत्य सम पातक पुञ्जा ।”

तो भावना ने उसी क्षण उसकी अनुभूति उपस्थित करा दी—

“निरि सम होहि कि कोटिक गुञ्जा ॥”

इस प्रकार साहित्य में सत्य की अनुभूति भावना द्वारा ही सम्भव हो सकती है । संवेदना की प्रेरणा प्राप्त कर यह भावना ही साहित्य के स्यासी भावों की सृष्टि करती है और जीवन की सर्वांग अनुभूति में सहायक होती है । काव्य में भावना का पक्ष अत्यन्त धनीभूत रहता है । उसी से अनेक परिस्थितियों का समस्पर्शी रूप प्रस्तुत होता है । और उसी के द्वारा समस्त सुखी जीवन एक मुस्कान में और समस्त शोकामिभूत जीवन एक अश्रु में व्यक्त हो सकता है । विलियम मैक्डगल ने इस भावना में संस्कारगत आवेगों को विशेष महत्त्व दिया है । स्ट्राउट ने इस भावना के छः लक्षण प्रस्तुत किये हैं—

(१) भावना अत्यन्त विस्तृत परिधि रखने वाली मानसिक प्रक्रिया है । सामान्य भौतिक संवेदनशीलता से वह आवर्त भावात्मक परिस्थिति तक पहुँच जाती है । उदाहरण के लिये, फसल के नष्ट होने से लेकर सभुण भक्ति में आराध्य के रूप-दर्शन की असमर्थता तक निराशा का प्रसार हो सकता है ।

(२) भावना के अन्तर्गत परिस्थितियों की अधिक से अधिक विविधता सम्भव हो सकती है । उदाहरण के लिये, क्रोध का मनोभाव अगणित कारणों से उत्पन्न हो सकता है । अपमान, इच्छित वस्तु की अप्राप्ति, प्रेम की असफलता, प्रहार आदि अनेक घटनाओं की प्रतिनिध्या क्रोध उत्पन्न करती है और वह क्रोध तब दुधारी दलवार बन जाता है, जब वह अपने ही ऊपर आने लगता है ।

(३) भावना अनियमित भी हो सकती है । उदाहरणार्थ, एक ही व्यक्ति अपनी सामान्य दशा में जो बात कहता है उससे-बिल्कुल विपरीत बात वह कह सकता है यदि उसने दूसरे ही क्षण मत्त-पान कर लिया हो । ऐसी स्थिति में भावना प्रलाप का रूप ग्रहण कर लेती है ।

(४) भावना परिस्थितियों में अन्तर्स्थापित धारा की भाँति प्रवाहित होती है और उसकी दिशा का निर्धारण समानान्तर परिस्थितियों में ही हो जाता है। उदाहरण के लिए युग की परिस्थितियों में प्रभावित होने वाले बाल्य की मृष्टि यदि विलासजनक परिस्थितियाँ सँ होंगी तो बचिटा भी शृंगार रस में परिपूर्ण होगी।

(५) भावना प्रतिक्रियात्मक रूप से व्यक्तता का रूप ग्रहण कर सकती है, जिसमें हम मूल प्रवृत्ति का पता चल सकता है। उदाहरण के लिए एक अत्यन्त सीधी और सरल स्त्री भी अपने पुत्र पर अत्याचार करने वाले के प्रति घण्टिका का रूप ग्रहण कर सकती है। इसके दम चण्डी रूप में वास्तव्य की व्यक्तता है।

(६) भावना अपने घनीभूत रूप में स्थूल पदार्थों में भी परिवर्तन कर देती है। उदाहरणार्थ, प्रेम की तन्मोदता में भक्त भी अपने अस्वास्थ्य की भाँति आचरण करने लगता है।

ग्राह्य के उपर्युक्त वर्गीकरण में उदाहरण मैंने अपनी ओर से जोड़ दिये हैं। भावना के जो भेद ग्राह्य प्रस्तुत किये हैं वे बहुत कुछ स्वतन्त्र न होकर एक दूसरे में मिले-जुलते हैं। एक वर्ण की प्रक्रिया दूसरे वर्ण में भी सम्भव है। कुछ वर्ण घना-वश्यक भी हैं। इन वर्णों से यही निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि भावना की विविध परिस्थितियों में विविध दशाएँ हो सकती हैं। यदि हम भावना को जीवन के समानान्तर गति रखने वाली मवेदना शक्ति मानें तो भावनाओं का परिगणन असाध्य शायद क्योंकि जीवन की जितनी भी अभिव्यक्तियाँ होंगी, उनका ग्रहण भावनाओं में सम्भव नहीं हो सकता।

भावानिरेक—भावना जब विविध परिस्थितियाँ में घनीभूत होकर अपनी मयादा का अतिव्रमण करती हुई आवेग की सहचारिणी हो जाती है तो वह 'भावानिरेक' की सत्ता ग्रहण करती है। इस आवेग में भी भावना के घनीभूत रूप का एक सन्तुलित विस्तार होता है। सम्भवतः इसीलिए ए० एफ० जेम्स ने इसे भावना का सुसंगठित विन्यास (ओरगेनाइज्ड सिस्टम) माना है। मेकडगल ने भी इसका समर्थन किया है। आर० एस० बुडवथ ने अपने ग्रन्थ 'साइकोलोजी' में इसे सम्मिश्रित भाव नामक दृष्टिकोण (कम्प्लेक्स-इमोशनल एटीट्यूड) माना है। वस्तुतः इस मनोभाव में विभिन्न भावनाएँ आवर मिश्रित होती हैं और उनकी पारस्परिक प्रतिक्रियाएँ आवेग के सहचर से भावनानिरेक में निष्पन्न होती हैं। किन्तु यह भी सम्भव हो सकता है कि एक भावना किसी विशेष परिस्थिति में व्यावर्तित होकर आपस आप आवेग में गतिशील होती हुई भावनानिरेक में परिवर्तित हो जाय। इस प्रकार भावना की अनिरेकता अनेक भावनाओं में सम्भव है तथा एक ही भावना की विभिन्न

परिस्थितियों से प्राप्त है। काव्य के क्षेत्र में यदि भावना महाकाव्य को जन्म देती है, तो भावनातिरेक गीतिकाव्य को जन्म देता है। यद्यपि जिस प्रकार महाकाव्य में भावनातिरेक सम्भव है, उसी प्रकार गीतिकाव्य में भावना भी, किन्तु सामान्य रूप में भावनातिरेक व्यक्ति और परिस्थिति से सम्बन्ध रखता है और भावना समष्टि एवं परिस्थिति से। हमारे आचार्यों ने इसी भावनातिरेक में उन स्थायी भावों को निर्धारित किया है, जिनसे रस-निष्पत्ति में सहायता मिलती है।

पश्चिम के चिन्तकों ने इस भावनातिरेक का सम्बन्ध मनोविज्ञान से मान कर उसकी स्थिति जीवन के लौकिक विस्तार में उचित समझी है।

यदि दोनों दृष्टिकोणों की सुलना की जाय तो यह स्पष्ट रूप से ज्ञात होगा कि जहाँ भारतीय आचार्यों ने काव्य की संवेदना, भावना और भावनातिरेक के आश्रय से लौकोत्तर जीवन की आनन्दानुभूति में परिणत किया है, वहाँ पश्चिम के चिन्तकों ने उपर्युक्त तीनों भावों को लौकिक जीवन के विश्लेषण में हर्ष और शोक में विभाजित कर दिया है। हम इन भावों को समष्टि के अवयवों के रूप में मानते हैं। पश्चिम में इनको व्यष्टिगत प्राधान्य दिया गया है। वे स्वयं जीवनगत अभिव्यक्ति के अर्थ न होकर अंशी बन गये हैं। इसका लक्ष्य केवल अपनी अभिव्यक्ति-मात्र कर लेने में है। वे उससे आगे चलकर किसी अलौकिक क्षेत्र में पहुँच कर रस जैसी अनुभूति उत्पन्न करने की दृष्टि नहीं रखते। हमारे जीवन की प्रत्येक अभिव्यक्ति चाहे वह हर्षमय हो या शोकमय, अथवा जीवन के किसी भी आवेग से उसका सम्बन्ध हो, सदैव अपने शान्तव्य आनन्द की ओर अग्रसर होती है, क्योंकि प्रवृत्तमान होकर भी हम संसार के सुख-दुःख से ऊपर उठकर अपने आत्मगत संस्कारों का परिष्कार करना चाहते हैं। आधुनिक मनोविज्ञान जीवन की लौकिक उद्भावनाओं से सम्पुष्ट है। यह जीवन की वास्तविकता का निदेशक है। नाटक या उपन्यास में जब किसी चरित्र की सृष्टि होती है तो नाटककार को उसके मानसिक घरातल के पर्यवेक्षण की आवश्यकता होती है। पात्र के व्यक्तिगत जीवन में कौन से आवेग हैं, जो उसके स्वाभाविक संस्कार का रूप ग्रहण करते हैं। जब उन संस्कारों के समक्ष सांसारिक परिस्थितियाँ आती हैं, तो उन पर किस प्रकार की क्रिया या प्रतिक्रिया होती है? जब प्रतिक्रिया होती है तो अन्तर्द्वन्द्व का सौन्दर्य स्पष्ट होता है। इस अन्तर्द्वन्द्व में जीवन की परिणति निम्न दिशा में होनी चाहिये, इसका निर्णय पात्र के जीवन के संस्कारों अथवा प्रभावों के सापेक्ष अनुपात पर ही निर्भर है। इसका वास्तविक निरूपण तभी सम्भव हो सकता है जब लेखक को मनोविज्ञान के साथ वाह्य जगत् की परिस्थितियों के जीवनगत प्रभावों की पूरी जानकारी हो। इससे मानव का सत्य अनेक रूपों में प्रकट होता है और चरित्र की व्याख्या संसार के मूल्यों द्वारा आँकी जा सकती है। इस भाँति सांसारिक परिस्थितियों एवं मानव के चरित्रों की

व्याख्या दस मनोवैधानिक दृष्टिकोण से बड़ा स्तरता से सम्भव है। साहित्य के क्षेत्र में इसी मनोवैधानिक का वास्तव आधुनिक स्तरों की प्रतिभा का मुख्य दान हुआ है। यह हम भौतिक जगत का व्याख्या का सर्वमान्य रूप है।

साहित्य के मूल में उस का महत्व दा से हम मौखिक जीवन की वस्तुतादी व्याख्या कम देना का सिद्धांत है। क्योंकि हम इस वस्तुतादी जीवन के परे एक विशिष्ट आत्म में विश्वास रखता है। जीवन में प्रतिदिन घटित होने वाली परिस्थितियों को तरह की तरह बार-बार बननी और बिगड़नी है। उनका कोई स्थायी महत्व नहीं है। स्थायी महत्व को सचिता की प्रचण्ड धारा से समान करने वाले हमारे जीवनगत सदय का है। उसमें मानवता का दृष्ट है। पहिले का लगेव बुद्धि की भाँति उन्नत वाली घटनाओं को प्रवाह में प्रविष्ट महत्व से दृष्ट है और जीवन की हल्की से हल्की अनुभूति को वह स्वाभाविकता से आपत्त में प्रस्तुत करने में मगल्य एक प्रयत्नशील रहता है। भारतीय संस्कृति स्वाभाविकता का हमारा आधार नहीं मानता, क्योंकि वह मौखिक जीवन का आवश्यकता से अधिक महत्व नहीं देता। फलतः किन्हीं विशिष्ट वैश्विक आदर्शों में वह जीवन का प्रयत्नशील करना चाहता है और ऐसे वातावरण में संसृष्ट मना चाहता है, जिसमें साहित्य समस्त मानवता का अस्माप विधायक है।

ध्वनि सिद्धान्त-विमर्श

डॉ० सजमोहन त्रिवेदी

काव्य को पुरुष मानकर उसकी आत्मा के सम्बन्ध में जीवात्मा की भाँति ही अनेक प्रकार के वाद भारतीय साहित्य-शास्त्र में प्रचलित हैं। तथापि जिस प्रकार दर्शन के क्षेत्र में शङ्कर का अद्वैतवाद भूषण्य माना जाता है, साहित्य-शास्त्र में आनन्द-वर्धन के ध्वन्यात्मवाद की प्रतिष्ठा भी वैसी ही महनीय एवं सर्वातिशायिनी है। उस युग के अप्रतिम विद्वान् एवं विचारक आचार्य अभिनव गुप्त ने आनन्दवर्धन के ध्वनि-सिद्धान्त का न केवल समर्थन ही किया है अपितु उसके प्रतिपादक ग्रन्थ 'ध्वन्यालोक' पर लोचन नाम की टीका भी लिखी है। अभिनव गुप्त आनन्दवर्धन के प्रशंसकों में अग्रगण्य हैं। उन्होंने आनन्दवर्धन को सहृदय चक्रवर्ती की उपाधि से विभूषित किया है। अनन्तर मम्मट, हयक, विश्वनाथ कविराज एवं पण्डितराज जगन्नाथ प्रभृति साहित्य-शास्त्र के अनेक प्रकाण्ड पण्डितों ने ध्वनि सिद्धान्त की सरणि पर ही अपने ग्रन्थों का प्रणयन किया और सबने आनन्द प्रतिपादित ध्वनि-तत्त्व को ही बहुधा व्याकृत कर सर्वगपूर्ण बनाने का यथासाध्य प्रयास किया। यही नहीं, ध्वनिविरोधी आचार्यों में अग्रगण्य महिम भट्ट ने भी आनन्दवर्धन को महान् यतग्या है और उनके सिद्धान्त का खण्डन करके अपने को भी गौरवान्वित माना है।

ध्वनि का मूल स्रोत

संस्कृत अक्षर-शास्त्र के इतिहास में वामन प्रथम आचार्य हैं जिन्होंने काव्य की आत्मा का प्रश्न उठाया है और 'रीतिरात्मा काव्यस्य' की उक्ति द्वारा समग्र गुणगुम्फिता वैदर्भी रीति को काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकार किया है। वामन से पूर्व यद्यपि भरत, रामह, दण्डी प्रभृति अनेक आचार्य हो गये थे, जिन्होंने अपनी कृतियों में साहित्य के अङ्गोपाङ्ग का शास्त्रीय रीति से सम्यक् विवेचन किया, किन्तु काव्यात्मा का प्रश्न उनकी बुद्धि में नहीं आया। भरत ने काव्य में रस की सत्ता की अन्विष्टता का विधान अवश्य किया है तथा इसके बिना साहित्य की किसी

नी शिखा की प्रशंसित वा शिखर का शिखा है किन्तु 'रम काव्य' की आत्मा है ऐसा उचित है। भी नया रूप। उसी प्रकार भामह और दण्ड ने अपनी कृति में अलंकार का निम्न विवरण करके हुए उक्त काव्य का मुख्य तर कहा है, परन्तु अलंकार ही काव्य का आत्मा है ऐसा विधान या विवरण उक्त पाया में नहीं मिले हुआ है। वाचन ही अपना उचित वाच्यारूप मूल वृत्ति में काव्य का मानवीकरण करते हुए कहा गया है। निरूपण किया है।

आनन्दवर्धन का सम्भवतः वाचन का वाच्यारूप का निर्धारण की बात तो समझ आई किन्तु शिखर का वाच्यारूप का रूप प्रदान करना उन्हें उचित नहीं प्रतीत हुआ। ध्वनिकार के पूर्व वाच्यारूप विषयक विधान दद्यात् व्यापक रूप धारण कर चुका था। गणानन्दानि एवं अलंकारवादी एक दूसरे के पक्ष का सङ्ग्रह-अङ्गन करने में ही तब यह कि आनन्दवर्धन या जसा कि कुछ विद्वानों का मत है कि 'सहृदय' नामक किसी विद्वान् ने ध्वनि का वर्णन किया और उस ही काव्य की आत्मा होने का गौरव भी प्रदान कर दिया। अब परम्परावादी सभी एक ओर हो गए और ध्वनि का विरोध करने लगे। गुणवादी वाचन के अनुयायियों ने ध्वनि के अस्तित्व का ही सबूत सङ्ग्रह किया अलंकारवादियों के एक पक्ष ने उसमें सौन्दर्य या चमत्कार का अभाव देखा दूसरे ने ध्वनि की मला एवं उसके द्वारा चमत्कार के आधार की बात को अङ्गीकार करते हुए कुछ विविध अलंकारों में ही उसका अन्तर्भाव साधित किया। दण्ड से प्रभावित साहित्यिकों के एक पक्ष ने ध्वनि और व्यञ्जना की एकरूपता का आशय लेकर उसे भात अर्थात् लक्षण प्रतिपादन बनाया तो सम्भवतः 'रमवाणी' का ही ध्वनि को एकमात्र रम में अन्तर्भूत मानकर उसे अनिवार्य कहा। ध्वनिकार आनन्दवर्धन ने उन सबका उत्तेज्य अपने ग्रन्थ के आरम्भ में किया है—

काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधः यः समाधत्त पुनः
तस्याभावः जगदुरपरे भातमाहस्तमये ॥
केचिदावास्थितमविषयः तत्त्वपुष्टस्तरीयः
तेन ब्रूमः सहृदयमनः प्रीतये तत्त्ववृत्तम् ॥

आनन्दवर्धन ने अपनी कृति 'ध्वन्यालोक' का आरम्भ ही काव्यात्मा के प्रश्न से किया है और ध्वनि को काव्य की आत्मा कहा है— 'काव्यस्यात्मा ध्वनि'। काव्य पुरुष के अवायव अङ्गभयङ्ग शब्दाय तथा गुणालंकारादि के होने में ध्वनिकार को कोई विप्रतिपत्ति नहीं। पर काव्य की आत्मा तो ध्वनि ही है और एकमात्र वही हो सकता है गुणालंकारादि कोई अन्य तत्त्व नहीं यही उनका आग्रह है। अतएव ध्वन्यालोक में स्थान-स्थान पर वह काव्यात्मा के प्रश्न पर आ जाते हैं और ध्वनि

या प्रतीयमान को काव्य की आत्मा, 'सभी उत्तम कवियों की कविता या सारभूत तत्त्व', 'काव्य का अतिरमणीय तत्त्व' आदि कहने लगते हैं। यही नहीं, रामायण महाभारत आदि सभी सद्य ग्रन्थों में भी उन्हें ध्वनि तत्त्व ही प्रधानतया अनुस्यूत प्रतीत होता है। उनका विश्वास है कि यद्यपि गुणालंकारवादी पूर्वाचार्यों की व्युत्पत्ति अत्यन्त ही गहन एवं बुद्धि अति सूक्ष्म थी, फिर भी उनकी बुद्धि ध्वनि तत्त्व को नहीं पकड़ सकी और इसीलिए अब तक कोई भी उसका प्रकाशन नहीं कर सका था, यही तथ्य है। समूचे ध्वन्यालोक में इस बात की उक्ति अनेकज एवं अनेकधा हुई है। इस प्रकार ध्वनिकार के द्वारा काव्यात्मा के रूप में ही ध्वनि के पुनः-पुनः निरूपण के आधार पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि वामन के द्वारा उठाया गया काव्यात्मा का प्रश्न ही ध्वनि सिद्धान्त के उद्भव का मूल स्रोत है। उसकी ध्वनि संज्ञा या उसमें अन्तर्निहित व्यङ्ग्यपद्व्यञ्जकभाव की प्रेरणा व्याकरण के स्फोट आदि सिद्धान्तों से आगे भले मिली हो, उसके काव्यात्मक स्वरूप के पीछे तो वामन की 'रीतिरात्मा काव्यस्य' की धात ही काम कर रही थी। इस प्रकार गुण, अलंकार, वक्रोक्ति, अनुमिति तथा औचित्यवाद की तरह ही ध्वनिवाद का मूल स्रोत भी अलंकार शास्त्र का ही एक ग्रन्थ ठहरता है। दण्डी और भामह के अलंकार-विवेचन का स्रोत भरत का नाट्यशास्त्र है। वामन के गुणात्मा-रीति के मूल में दण्डी, भामह एवं भरत के गुणविषयक विवेचन है। कुन्तक को वक्रोक्ति की प्रेरणा भामह की उक्ति 'संपा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयायों विभाव्यते' से मिली है। महिममट्ट का काव्यानुमिति का सिद्धान्त श्री शंकु के रसानुमिति पर निर्भर करता है तथा केमेन्द्र के औचित्य-वाद की पृष्ठभूमि में आनन्द एवं महिम की औचित्यविषयक मान्यताएँ ही हैं।

(३) ध्वनि-संज्ञा—काव्य विशेष के लिये ध्वनि के व्यपदेश का श्रीगणेश आनन्दवर्धन ने ध्वन्यालोक में किया है। वहीं पर ध्वनि-संज्ञा के विधान का रहस्योद्घाटन करते हुए उन्होंने कहा है कि यहाँ काव्य के लिये ध्वनि पद का प्रयोग सर्वथा नवीन है और व्याकरणों से लिया गया है—

काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधेः यः समाम्नात पूर्वः ।

बुध अर्थात् व्याकरणशास्त्र के विद्वानों ने बहुत पहले ही जिस ध्वनि का निर्वचन किया है वही यहाँ ध्वनि की संज्ञा पाकर काव्य की आत्मा है।

व्याकरण में ध्वनि पद पारिभाषिक रूप में प्रयुक्त हुआ है। स्फोट सिद्धान्त के अनुसार शब्द दो प्रकार के होते हैं—नित्य एवं अनित्य। लोक में सतत प्रयुज्यमान घटपटादि प्रत्येक शब्द अनित्य एवं क्षणभंगुर है। व्याकरण-दर्शन के अनुसार उच्चरित होने पर कोई भी वर्ण प्रथम क्षण उत्पन्न होता है, द्वितीय क्षण तक बना

रहता है और तृतीय क्षण में नष्ट हो जाता है। अतएव इन वर्णों में निर्मित पा-
पटाक्षि सभा शब्द अनियत तब क्षणमगूर है। फिर इनमें अक्ष की अभिव्यक्ति
क्या कर होता है? यह एक प्रश्न सम्भावित उठ खड़ा होता है। अथवा इनमें अक्ष की
अभिव्यक्ति सम्भव भी नहीं। किन्तु हम इनमें अक्ष की जो अभिव्यक्ति होती है इससे
हम अनुमान करने हैं कि अक्ष एवं इन शब्दों के बीच में कोई अन्य तत्त्व है जो इन
अनियत शब्दों से भा अक्ष की अभिव्यक्ति करा देता है। वही स्फोट है। स्फोट ध्वनि
संपन्ना ही वह शब्दों से अक्षप्रिय का अभिव्यक्ति करता रहता है अतः उस नियम ही
मानना चाहिए। अन्यथा बल जिन शब्दों से जिस अक्ष की अभिव्यक्ति होती थी
आज उससे उनी अक्ष की अभिव्यक्ति नहीं हो सकती। स्फुटयति अक्ष व्यक्त इति
स्फोट। स्फोट की सत्ता मासाम् प्रमाणित नहीं हाड़ी अपितु घटपटादि लौकिक
पदों की अनियता से ही उसकी कल्पना की जाती है। अतएव लौकिक घटपटाक्षि
अनियत पदों की ध्वनि कर्तृ है। आनन्दवर्धन का कथन है कि विद्वान् व्याकरणों ने
स्फोट के व्यञ्जक होने से ही श्रुतमाण वर्णों के लिये ध्वनि पद का प्रयोग किया है।
इसी प्रकार उनका अनुयायी काम्यनरत्न-वत्साजा भी उन शब्दों एवं अक्षों से सप्तसित
काव्य की ध्वनि की सत्ता दी है जो प्रतीयमान अक्ष की प्रधानतया अभिव्यक्ति करते
हैं। इस प्रकार काव्यत्व साम्य से ही काव्य विनोप की ध्वनि मज्जा हुई है। व्याकरण
में ध्वनि से काव्य के ध्वनि का भेद भी है और यह यह कि व्याकरण में घटपटादि
प्रत्यक्ष श्रुतमाण पा ध्वनि है जबकि काव्य में केवल प्रतीयमान का अभिव्यञ्जक ही
ध्वनि कहलाता है। ध्वनि काव्य की एक विशेषता यह भी है कि यही प्रतीयमान का
व्यञ्जक होने से अक्ष भी चाहे वह काव्य सद्य या ध्वन्य हो ध्वनि सत्ता का भागी
होता है जबकि व्याकरण में केवल शब्द ही ध्वनित्यपेक्ष्य होते हैं।

अनुमितिवाणी आचार्य महिमभट्ट ने ध्वनि सिद्धान्त के ध्वनक अपने प्रसिद्ध
ग्रन्थ 'व्यक्ति विवेक' में प्रसङ्गवश काव्य विनोप के लिये प्रयुक्त ध्वनिमत्ता की भी
अनुपयुक्त ठहराया है। उनका कहना है कि व्याकरणशास्त्र में श्रुतमाण पदों की
ध्वनि सत्ता इसलिये हुई है कि यह स्फोट के व्यञ्जक हैं यह कथन ही माय नहीं।
क्योंकि घटपटाक्षि शब्दों के अनियत होने में उनमें स्थानिक नहीं होता। अतः पूर्वोक्त
श्रम ॥ जिस प्रकार वह अक्ष की अभिव्यक्ति में असमर्थ हैं उसी प्रकार स्फोट की भी
अभिव्यक्ति उनसे बदापि नहीं हो सकती। इसलिये व्याकरणशास्त्र में स्फोट के
व्यञ्जक होने से ही शब्द में ध्वनि सत्ता का विधान हुआ है यह बात सवया असंगत
है। प्रामुख्य पर भी हस्तानुमत्तय से अनुमान की प्रक्रिया ही काम करनी है।
फलतः व्याकरण की ध्वनिसत्ता के व्यञ्जकत्व का साम्य पर काव्य विनोप के लिये ध्वनि
सत्ता का विधान व्यर्थ निराधार एवं कपोलकल्पित है।

(४) ध्वनि का सञ्जन एवं स्वरूप—ध्वनि की परिभाषा के प्रसंग में अक्ष के

दो भेदों वाच्य एवं प्रतीयमान की जानकारी अवश्य होनी चाहिए । किसी भी शब्द के दो प्रकार के अर्थ होते हैं । एक वह जो प्रकृति-प्रत्यय का विभाजन करके किया जाता है । दूसरा वह जिसका निर्धारण लोक में हुए प्रयोग के अनुसार होता है । पहले को व्युत्पत्तिलभ्य तथा दूसरे को प्रवृत्तिलभ्य अर्थ कहते हैं । काव्य में इन्हें ही क्रमशः वाच्य एवं प्रतीयमान की संज्ञा दी गई है । व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ वाच्य होता है तथा प्रायेण प्रवृत्तिलभ्य अर्थ प्रतीयमान उदाहरण के तौर पर 'गतोऽस्तमर्कः' (सूर्य अस्त हो गया) इस वाक्य का वाच्य अर्थ यह है कि सूर्य डूब गया; किन्तु जब एक मजदूर या सरवाहा यही वाक्य कहता है तो उसका अर्थ यह होता है कि अब घर चलना चाहिए । यह अर्थ उनके द्वारा प्रयुक्त शब्द की प्रवृत्ति से ही ग्रहण किया जाता है । यह वाच्य नहीं हो सकता, अपितु प्रतीयमान है । व्यंग्य प्रतीयमान का ही अपरपर्याय है ।

सामान्यतया हम जब कोई बात कहते हैं तो हमारा तात्पर्य वाच्य से ही रहता है । उपमा, रूपक, दीपक आदि अलंकारों में भी वाच्य अर्थ का ही निरूपण होता है । काव्य में प्रतीयमान अर्थ महाकवियों की वाणी का ही विषय होता है । वह शब्द की व्युत्पत्ति से प्राप्त अर्थ से उसी प्रकार सर्वथा भिन्न होता है जिस प्रकार सौन्दर्य नायिका के अंग-प्रत्यंग से सर्वथा भिन्न एक विलक्षण ही वस्तु होता है । यह आश्चर्य नहीं है कि यह प्रतीयमान अर्थ सर्वथा वाच्य से जब कोटि का ही हो, अपितु वह उसके तुल्य एवं उससे अधम कोटि का भी हो सकता है । यह उत्तमता या अधमता उसके चारुत्व पर निर्भर करती है । यदि वह अर्थ पाठक या श्रोता में वाच्य की अपेक्षा कम या उसके तुल्य ही चमत्कार का आधान करता है तो वह ध्वनि नहीं कहा जा सकता, अपितु ध्वनि संज्ञा का श्रेय उसी काव्य को मिलेगा जहाँ प्रतीयमान अर्थ वाच्य की अपेक्षा अधिक चारु तथा चमत्कारगर्भी हो; इसे ही प्रतीयमान की प्रधानता कहते हैं । जहाँ पर जो अर्थ अधिक चमत्कार का आधान करता है वहाँ पर यही प्रधान कहा जाता है ।

चास्त्योत्कर्षनिबन्धना हि वाच्यव्यङ्ग्ययोः प्राधान्यविवक्षा ।

इस प्रकार उस काव्य को ही ध्वनि काव्य कहेंगे जहाँ पर शब्द अपने वाच्य अर्थ को अथवा अर्थ अपने को गीण करता हुआ एक ऐसे प्रतीयमान अर्थ की अभिव्यक्ति करे जो वाच्य की अपेक्षा अधिक चारु हो । यहाँ तीन बातें अपेक्षित हैं—

(१) व्यञ्जक—वह शब्द भी हो सकता है अर्थ भी ।

(२) व्यंग्य—जो केवल अर्थ ही हो सकता है जिसे प्रतीयमान कहेंगे ।

(३) तीसरी बात बहुत महत्वपूर्ण है और वह यह है कि व्यर्थ या प्रतीयमान अर्थ वाच्य अर्थ की अपेक्षा प्रधान हो चाहेत ही। नहून का आशय यह है कि पाठक या श्रोता की बुद्धि में वाच्य की अपेक्षा अधिक समझार का आधान परे।

यथायं शब्दो वा तमश्चमुपसर्जनीकृतस्वार्थो ।

व्यक्त वाच्यविशेषे स ध्वनिरिति सूत्रमिदं कथितं ॥

जिस वाक्य में शब्द अपने वाच्य अर्थ या अर्थ स्वयं अपने को गौण स्थान में रखते हुए किसी प्रतीयमान अर्थ को व्यक्त करे, उसे ही विद्वानों ने ध्वनि कहा है।"

व्यक्ति-विवेकहार महिममट्ट ने आनन्दार्थनहून ध्वनि के उक्त लक्षण के युक्तायुक्त होने की भीमासा बहुत ही विस्तारपूर्वक की है और हम में भाषा तथा भाव सम्बन्धी दश शेष दिलाये हैं। सबका निरूपण तो यहाँ सम्भव नहीं है किन्तु महिममट्ट ने इस प्रसंग में एक बात जो यह कही है कि शब्द में अपने अर्थ को गौण करने की सामर्थ्य नहीं है एवं अर्थ उपसर्जनीकृत स्वायपद अथपद का विशेषण नहीं हो सकता विचारणीय है। उनका कहना है कि शब्द में स्वार्थभिधान व अतिरिक्त ध्यापारातर सम्भव नहीं। अतः उसने अपने अर्थ को गौणकर अर्थान्तर प्रतीयमान को अभिव्यक्त करने की बात बहुतो व्याख्यान अर्थात् स्वयं में विरह है। यदि किसी तच्छ यह मान भी लें कि शब्द प्रतीयमान की अभिव्यक्ति कर सकता है तो अभिव्यक्ति प्रतीयमान अर्थ वाच्य से प्रधान बचपनि नहीं हो सकता। क्योंकि शब्द का परम प्रयोजन अपने अर्थ (वाच्य) की अभिव्यक्ति है। वह अपने मुख्य उद्देश्य को गौण कर सकता है। यही कारण है कि लक्षण आदि के स्थलों में भी वाच्य को ही मुख्य अर्थ कहा गया है। इस प्रकार शब्द वाच्य के अतिरिक्त किसी भी प्रतीयमान अर्थ की न तो अभिव्यक्ति कर सकता है न अपन वाच्य को अप्रधान या गौण करने की क्षमता उसमें है।

इस प्रकार ध्वनिवार के लक्षण में प्रयुक्त उपसर्जनीकृत स्वायपद जिस प्रकार शब्द के विधान के रूप में प्रयुक्त नहीं हो सकता उसी प्रकार वह अथपद का विशेषण भी नहीं हो सकता। कोई भी विशेषण सामन्य तभी हो सकता है जब उसमें सम्भव एवं व्यभिचार दोनों सत्तायें हो अर्थात् वह घम उस विशेष्य वस्तु में वही रहता हो वही न भी रहता हो। जब हम काली गाय कहते हैं तो विशेष्य का काला घम किसी गाय में रहता है किसी में नहीं। उसका विशेष्य में रहता ही सम्भव सत्ता है और अभाव व्यभिचार गत्ता। उष्ण अग्नि' में अग्नि का विशेषण उष्ण साधक इसलिये नहीं है कि उसमें केवल सम्भव सत्ता ही है। ऐसा कभी नहीं हो

सकता कि आय उष्ण न हो, अतः यह विशेषण निरर्थक है। 'शीतोऽग्निः' में शीत विशेषण इसीलिये व्यर्थ है कि उसमें केवल व्यभिचार सत्ता ही है, सम्भव सत्ता नहीं।

प्रकृत स्थल में अर्थ के विशेषण 'उपसर्जनीकृतस्वार्थ' पद में भी केवल सम्भव सत्ता ही सम्भव है, व्यभिचार नहीं। क्योंकि जहाँ भी वाच्य अर्थ किसी दूसरे अर्थ को व्यक्त करता है उन सब स्थलों में वह स्वतः गौण ही रहता है, कभी भी मुख्य नहीं हो सकता। उदाहरणतः 'पर्वतो वह्निमान् धूमात्' में धूम अर्थ अर्थान्तर वह्नि की अभिव्यक्ति करता है, अतः वह वह्नि की अपेक्षा स्वतः अग्रधान होता है और इसीलिये साधन कहा जाता है तथा वह्नि साध्य। एवं 'उपसर्जनीकृतस्वार्थ' पद न तो शब्द का ही विशेषण हो सकता है न अर्थ का। उक्त ध्वनि के लक्षण में यह असम्भव दोष है जिसका निराकरण ध्वनिवादी किसी भी परवर्ती आचार्य से नहीं बन पाया है।

ध्वनिकार आनन्दवर्धन कृत ध्वनिलक्षण के विस्तृत विवेचन का सारांश यही है कि—सहृदय श्लाघ्य वह अर्थ जिसे काव्य की संज्ञा दी जा सकती है दो प्रकार का ही सम्भव है—वाच्य एवं प्रतीयमान। वाच्य अर्थ के सद्भाव में काव्यता उपमादि अलंकारों से सम्पन्न होती है। अभिधा से वाच्यार्थ की प्रतीति हो जाने के अनन्तर वक्ता, श्रोता तथा प्रकरण आदि के वैशिष्ट्य से उसी वाक्य से अर्थान्तर की जो प्रतीति होती है वही प्रतीयमान- या ध्वन्य अर्थ है। यह प्रतीयमान अर्थ वस्तु अलंकार एवं रसादि तीन प्रकार का ही होता है। सभी प्रतीयमान अर्थ व्यांग्य अवश्य होते हैं—पर सभी व्यांग्य ध्वनि कहलाने के भागी नहीं होते, अपितु वही थोड़े से अर्थ ध्वनि कहे जाते हैं, जिनमें वाच्य अर्थ या वाच्यालंकार की अपेक्षा चाहता अधिक हो। इसके अतिरिक्त जिस प्रकार शब्द एवं उसके वाच्य अर्थ में वाच्य-वाचक भाव सम्बन्ध होता है और संकेत-ग्रह से ही उसका निवारण सम्भव है, उसी प्रकार शब्द और अर्थ दोनों ही प्रतीयमान के व्यञ्जक होते हैं तथा प्रतीयमान एवं उसके बीच व्यंग्यव्यञ्जक भाव सम्बन्ध काम करता है।

व्यांग्यव्यञ्जक सम्बन्ध क्या है? इस पर प्रकाश डालते हुए ध्वनिकार आनन्दवर्धन ने कहा है कि वह सम्बन्ध समकत्व ही है और जो वाच्यवाचक भाव के अनुसार ही बनता है। वक्ता, श्रोता तथा प्रकरण आदि के वैशिष्ट्य से प्रतीयमान अर्थ का अवधारण होता है। इस प्रकार व्यांग्यव्यञ्जक भाव, औपचारिक ही होता है।

महिमभट्ट शब्द और अर्थ के बीच वाच्यवाचक के अतिरिक्त अन्य किसी भी प्रकार के सम्बन्ध को स्वीकार करने के लिये इसलिये प्रस्तुत नहीं हैं कि उसमें कोई

प्रमाण नहीं। शक्यान्तर या प्रतीयमान की प्रतीति के प्रति भय में कारणता या सम्बन्धता सम्भव ही नहीं। प्रत्युत उन सभी स्थानों में प्रकरणादि विशिष्ट वाक्यांश ही प्रतीयमान की प्रतीति का कारण होता है। अतः हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि अर्थान्तर या प्रतीयमान को प्रतीति के मध्यगम्य न होने से वह शब्द व्यापार का विषय बदाति नहीं हो सकता। इस प्रकार वाक्य में प्रतीयमान या अर्थान्तर की प्रतीति भारी न होकर एकमात्र आधी ही रहती है। वाक्य अर्थ के अर्थान्तर (व्यत्य) का समस्त ज्ञान में प्रतीयमान अर्थ की प्रतीति व्याघ्रव्याहार का विषय न होकर विमुक्त रूप में व्याघ्रव्याहार का विषय है जो अर्थ में अर्थान्तर की प्रतीति या हेतु में वाक्य की प्रतीति के समान निम्नलिङ्गिभाव में ही व्यतिथि होती है, मर्यादा नहीं। आस्पष्टता अनुमान का विषय है।

इसका अर्थ यह नहीं समझा जा चाहिए कि प्रतीयमान की सत्ता मानने से महिमभट्ट को भी व्यञ्जना स्वीकृत है। वह प्रतीयमान को एकमात्र अर्थ द्वारा व्यञ्जित रहकर उसे अनुमेय रहना चाहते हैं, और व्यञ्जना का अन्तर्भाव अनुमान में ही निहित करते हैं।

आचार्य अभिनवगुप्त ने ध्वनि पद की व्युत्पत्ति पाँच प्रकार में की है और इस प्रकार उसका शोध बहुत ही अधिक व्यापक कर दिया है—

(१) ध्वन्यीति व्यञ्जक शब्द ध्वनि, शब्द के लिये,

(२) ध्वन्यीति व्यञ्जक अर्थ ध्वनि, अर्थ के लिये,

(३) ध्वन्ये असौ इति व्यङ्ग्य (वाच्यसंस्काररसारिरूप) ध्वनि, प्रतीयमान के लिये,

(४) ध्वन्यते अनेकेन व्यञ्जनावृत्तिरपि ध्वनि, व्यञ्जना शक्ति के लिये,

(५) ध्वन्यते (वस्तुसंस्काररसादयोऽस्मिन्निति वाक्यविशेषो) ध्वनि, वाक्य के लिये।

अभिनवगुप्त के इस विवेचन का प्रभाव यह रहा कि व्यञ्जकत्व साम्य से ध्वनिसंज्ञा के आस्पद अब सब जो व्यञ्जक शब्द एवं अर्थ हो थे, अब बँसी बात नहीं रही। व्यङ्ग्य अर्थ के लिए भी ध्वनि पद का प्रयोग व्यवस्थित हो गया वहाँ व्यञ्जकत्व साम्य की सम्भावना नव नहीं है। यही नहीं परवर्ती आचार्यों के विवेचन में तो ध्वनि

का वास्तविक स्वरूप वस्तु-ध्वनि, अलंकार-ध्वनि एवं उसका चरमोत्कर्ष रस-ध्वनि में व्यक्त होने लगा । मम्मट प्रभृति आलंकारिकों ने यद्यपि ध्वनि के लक्षण निरूपण में यड़ी सावधानी बरती है फिर भी चार व्यंग्य ही ध्वनि है, यही भाव उनके विवेचन से स्पष्ट होता है । व्यञ्जकत्व के साम्य पर ध्वनि की बात का जैसे कोई मूल्य ही न हो । इदमुत्तममतिशायिनि ध्वंग्ये वाच्याद् ध्वनि युषैः कथितः । व्यंग्य के वाच्य की अपेक्षा अतिशायी होने पर ही ध्वनि काव्य होता है । तथा 'व्यंग्य प्राधान्ये हि ध्वनिः'—व्यंग्य की प्रधानता में ही ध्वनि है ।

व्यंग्य या प्रतीयमान के आधार पर ध्वनि तीन प्रकार का होता है—वस्तु, अलंकार एवं रसादि । वस्तु-ध्वनि वह है जहाँ शब्द या अर्थ किसी अर्थविशेष की अभिव्यक्ति करे—

जैसे—

सुवर्णपुष्पां पृथिवीं चिन्वन्ति पुरुषास्त्रयः ।

शूरश्च कृतपिद्यश्च यश्च जानाति सेवितुम् ॥

“पृथ्वी पर सदा ही सुवर्ण के समान फूल खिले रहते हैं किन्तु उनका चयन तीन प्रकार के ही व्यक्ति कर पाते हैं—शूरवीर, विद्वान् एवं तीसरे वे जो सेवा करने में निष्णात हैं ।” इस पद्य में व्यंग्य यही है कि वीर, विद्वान् एवं गुणी व्यक्ति के लिये विभूतिर्गा सर्वत्र सुलभ है ।

अलंकार-ध्वनि का उदाहरण है—

घन्यासि या कथयसि प्रियसंगमेऽपि विलम्ब चाटुकशतानि रतान्तरेषु ।

नीवीं प्रति प्रणिहिते तु करे प्रियेण, सख्यः शपामि नहि किञ्चिदपि स्मरामि ॥

“हे सखि, तुम घन्य ही जो अपने प्रियतम से मिलने पर सुरत के धीच-धीच काँही गई प्रियतम की चाटुकशरिता भरी सैकड़ों बातें याद रखे हुए हो, यहाँ तो नीवीं पर प्रियतम के हाथ पड़ते ही अपनी ऐसी अजीब सी हालत हो जमती है कि मैं तुम्हारी सौगन्ध खाकर कहती हूँ, मुझे कुछ भी होश नहीं रहता ।”

यहाँ पर वस्तुतः तुम घन्य नहीं हो बल्कि मैं ही घन्य हूँ, जिसे सुरत-सुख की वास्तविक अनुभूति होती है, यह व्यतिरेक अलंकार ही व्यंग्य है, साथ ही चारुता भी । अतः यहाँ अलंकारध्वनि है ।

रस ध्वनि का उदाहरण है—

गूय यासगृह विनोदय शयनात्रयाय विशिञ्जद्वन
निद्राव्याजमुपागमस्य सुखिर निवर्ण्य पत्युमुत्तम् ।
विस्मय परिचम्ब्य जातपुस्रामानोभय गण्डस्पती
सज्जानघ्रमुधो प्रियण हस्ततायाता क्षिर धुम्बिता ॥

नवेरी नायिका शयनगृह में अपने पति के साथ सोने का उपनयन कर रही है । पर में कोई ओर नहीं है । उसे नींद भी नहीं आती है । पति से कुछ शब्द भी नहीं बनता । पति शब्द कुछ समझने हुए भी सोने का बहाना बनाकर और मूँद देता है और ऐसा अभिनय करना है मानो सो ही गया हो । नायिका को गुना वातावरण खनन लगता है । वह धीरे से शींया से ही बाँझ ऊपर को मुह उठाती है और भुक् कर श्रियनम व अतिथ सुन्दर मुख को निहारने लगती है । इस प्रकार काफी देर तक देखने रहने पर जब उसे पूरा विश्वास हो जाता है कि वह निरधर ही हो गया है तो वह अपने को राह नहीं पानी और श्रियतम के भुग का धीरे से भूम लेती है । अनन्तर जब वह देखती है कि पति व कपोल पर रोमाञ्च हो आया है वह उसकी कपट निद्रा को समझ जाती है और उसका मुख सज्जा से आरक्त हो भुग जाता है । श्रियनम हसने लगता है और अवसर से न धुवता हुआ बड़ी देर तक नायिका व कुम्बन सता रहता है ।

यहाँ पर नायिका आश्रय है नायक आनन्दन विभाव तथा भूने शयन गृह का एकान्त उद्दीपन विभाव । परिचुम्बन पुनव एव सज्जा व सावित्र भाव हैं जिनसे रति स्थायी भाव की ध्ययना होती है जिसका आश्रय नायिका है । एव सम्भोग गृहद्वार रस की अभिव्यक्ति हुई है ।

वस्तु अनकार एव रजादि म प्रमुक्त रसादि से भाव रसामाम तथा भाव भास आदि समझना चाहिए । क्योंकि रसने इति रस जिसका आस्वा हो वही रस है इस व्युत्पत्ति के योग से भावादि का भी ग्रहण रसण से ही हो जाना है ।

भाव का उदाहरण है—

एव वादिनिदेशो पात्रं पितुरधोमुखी ।
लीलाकमलपत्राणि गणयामास पावती ॥

देवपि नारद हिमवान् से पावती के विवाह की बात बताने लगे हैं । पावती

पास में ही बैठी थी । उसने अपना मुख जरा झुका लिया । उसके हाथ में क्रीड़ाकमल था । वह उसकी पंखुड़ियों को गिनने लगी ।”

यहाँ पार्वती का अवहित्था भाव ही व्यंग्य है । अपनी शादी की बातचीत सुनते हुए भी वह यह दिखाना चाहती है मानो उसे यह सब सुनने की फुरतत नहीं है, न वह सुचना ही चाहती है । इसी प्रकार अन्य भी हैं ।

काव्य की आत्मा ध्वनि—पहले कहा जा चुका है कि वामन ने सबसे पहले काव्यात्मा का प्रश्न उठाया और रीति को काव्य की आत्मा कहा—‘रीतिरात्मा काव्यस्य’ । उनका कहना है कि जो सम्बन्ध शरीर का आत्मा से है, शब्दार्थ रूपी काव्य शरीर का रीति के साथ भी वही सम्बन्ध है । रीति से वामन का अभिप्राय वैदर्भी, पाञ्चाली या गौड़ी शैली मात्र से नहीं, अपितु विशिष्ट पदरचना को ही वह रीति कहते हैं । पदरचना की विशेषता उसमें गुणों का आधान—विशेषो गुणात्मा । इस प्रकार ‘रीतिरात्मा काव्यस्य’ की उक्ति का अभिप्राय गुणात्मक पदरचना से है जो काव्य की आत्मा है ।

आनन्दवर्धन ने ध्वनि को ही काव्य की आत्मा होने का विधान किया, यह बात पहले भी कही जा चुकी है । ध्वनिविरोधी मतों का पूर्यपक्ष के रूप में उपन्यास करते हुए ध्वनिकार ने काव्य शरीर के रूप में शब्दार्थ को ही निरूपित किया है—‘शब्दार्थ शरीरं तावत् काव्यम्’ । किन्तु ध्वन्यालोक में ही ऐसे अनेक स्थल उपलब्ध होते हैं जिनका उपर्युक्त कथन से साक्षात् विरोध प्रतीत होता है । प्रतीयमान अर्थ की स्वतन्त्र सत्ता का प्रतिपादन करते हुए उन्होंने सहृदयश्लाघ्य अर्थ को ही काव्यात्मा के रूप में वर्णित किया है तथा काव्य और प्रतीयमान को उसके ही दो भेद कहा है—

योऽर्थः सहृदयश्लाघ्यः काव्यात्मेति व्यवस्थितः ।

वाच्य प्रतीयमानास्थौ तस्य भेदावुभौ स्मृता ॥

यहाँ पर प्रतीयमान के साथ ही वाच्य को भी काव्यात्मा कहा है । इसका अर्थ यह हुआ कि आनन्दवर्धन केवल शब्द को ही काव्य का शरीर मानते हैं, शब्दार्थ गुणन नहीं । किन्तु शब्दतः कहीं भी उन्होंने इस बात का उल्लेख नहीं किया है । उक्त कारिका की व्याख्या करते हुए उन्होंने काव्य और शरीर पदों का उपादान एक ही वाच्य में करते हुए ‘सन्निवृत्तिं सन्निवेश चारु’ पद उनके विशेषण के रूप में प्रयुक्त किया है, जिसका अर्थ है—सन्निवृत्ति एवं सन्निवेश के सन्निवेश से चारु काव्यशरीर की आत्मा के रूप में स्थित जो सहृदय श्लाघ्य अर्थ है, उसके दो भेद होते हैं—वाच्य एवं प्रतीयमान । आचार्य इतने से भी सन्तुष्ट नहीं हैं और आगे केवल

प्रतीयमान को ही काव्य की आत्मा होने का विधान कर देते हैं—'वाचस्पत्यात्मा स एवाय' । और वहाँ इसकी व्याख्या करने हुए स्वयं कहते हैं कि नाना प्रकार के वाच्य तथा वाक की रचना के प्रपञ्च से वाच काव्य में साररूपनया रिपिन आत्मा के समान ही प्रतीयमान अर्थ है—

विशिष्य वाच्यवाचक रचना प्रपञ्चादयं वाच्यस्य स एवार्थ आत्मा ।

इसमें रञ्जमान भी सदेह का अवसर नहीं है कि ध्वनिवार आनन्दवधन के अनुसार कविता का असाधारण तत्त्व प्रतीयमान है । वह वाच्य के प्रतीयमान की सत्ता की अनिवार्य समझने है । उनका कहना है कि ध्वनिवाच्यता अर्थात् वाच्य की अपेक्षा प्रतीयमान की प्रधानता में ही निहित है तथापि उन स्थितियों में भी जहाँ विधुञ्ज्य से अलंकारों का ही सृजन हुआ होगा है वाच्यता का आधायक प्रतीयमान ही है । उनका विश्वास है कि महाकवियों की आलंकारिक रचनाओं में प्रतीयमान की छाया ही उनमें वाच्यतात्मक सौन्दर्य आमान करती है । अन्यथा वस्तुमान के वर्णन या केवल अलंकारों की सृष्टि से ही किसी रचना में वाच्यतात्मक कमत्वार उत्पन्न नहीं हो सकता । इस सम्बन्ध में उन्होंने एक बड़ी ही मटीक उदाहरण दी है कि नाना प्रकार के आभूषणों से लदी हुई नायिका में भी उसकी सहज स्वाभाविक सज्जशीलता ही उसमें नायिकासुलभ रमणीयता का आधान करती है । यदि सज्जामात्र उसमें तनिक भी नहीं है तो सभी बीमनी आभूषण मिलाकर भी उसमें नायिकापन बढ़ापि नहीं ला सकते । अतः किसी भी कविता में प्रतीयमान की छाया का होना परम आवश्यक है अन्यथा वह कविता ही नहीं है, उससे कमत्वार का आधान होना तो दूरपरे है—

मुर्यामहाकविगिरामलहृतिमृतामपि ।

प्रतीयमानरक्षापयं भूया सज्जेव योचितम् ॥

यहाँ पर आचार्य ध्वनि से भी नीचे उतर आये हैं और प्रधान या अप्रधान, जिस किसी रूप में प्रतीयमान की सत्ता को ही काव्य का असाधारण तत्त्व मान बैठे हैं । यहाँ 'वाचस्पत्यात्मा ध्वनि' के लिये कोई स्थान नहीं है । न सहृदय क्लास्य प्रतीयमान अर्थ के लिये ही, जिसे उन्होंने 'वाचस्पत्यात्मा स एवार्थ' कहा है ।

एक प्रकार हम देखते हैं कि आनन्दवधन जिस व्यव्व अर्थात् प्रतीयमान को लेकर काव्य की समीक्षा के क्षेत्र में प्रविष्ट हुए हैं उसी को उन्होंने वाच्य के असाधारण तत्त्व होने का मोख प्रदान किया है और उसे वाच्यता पद से अभिहित किया है । उनकी उत्तिपी 'वाचस्पत्यात्मा ध्वनि' और 'वाचस्पत्यात्मा स एवार्थ' का यही वास्तविक अभिप्राय है । अन्यथा महाकवियों के वाच्यों के वे अनेक स्थल जहाँ वस्तु

अलंकार या रस की प्रधानता नहीं है अथवा वस्तुमात्र या अलंकारादि की ही जहाँ सृष्टि हुई है, अकाव्य हो जायेंगे जो किसी को भी सम्मत नहीं । और इस प्रकार ध्वनि अव्याप्ति दोषग्रस्त होने लगेगा ।

रसवादी समीक्षकों ने भी यही प्रक्रिया अपनाई है और रसाभासतया ही सर्वत्र काव्य को व्यवस्थापित किया है । महिममट्ट ने अनुमेयार्थ को वही स्थान दिया है जो ध्वनिकार ने प्रतीयमान को । किन्तु महिम ने तो अनुमेयार्थ की प्रतीतिमात्र से ही रचना में काव्यत्व का विधान स्पष्टतया कर दिया है । उनका कहना है कि अनुमेयार्थ ही काव्य का आवायक तत्त्व है, उसकी प्रतीति प्रधानतया या अप्रधानतया, जिस किसी भी प्रकार, अवश्य होनी चाहिये ।

तस्मात्सुकुटतया यत्र प्राधान्येनान्यथापि वा ।

वाच्य शब्दानुमेयोऽर्थो भाति तत्काव्यमुच्यते ॥^१

व्यंग्यविहीन रचना में काव्यत्व की मान्यता मम्मट प्रभृति उत्तरवर्ती आचार्यों की है जिन्होंने चित्र-काव्य के नाम से व्यंग्यविहीन रचना को भी महत्त्व दिया है । यह उनके ऊपर रसवाद का प्रभाव मात्र है ।

ध्वनि की आत्मा रस—जिस प्रकार प्राणियों की आत्मा के आत्मा परमात्मा होते हैं, उसी प्रकार काव्य की आत्मा ध्वनि के भी आत्मा का निरूपण ध्वनि सिद्धान्त में हुआ है और रसध्वनि को ही वह गौरव प्रदान किया गया है—

रसभावतदाभासतत्प्रशान्त्याविरक्रमः ।

ध्वनेरात्माङ्गिभावेन भासमानो व्यवस्थितः ॥^२

यहाँ इस पद से ही भाव, रसाभास, भावाभास, भावशक्ति, भावोदय, भाव-सन्धि और भावशायलता सब ग्रहण हो जाता है । क्योंकि सबकी प्रतीति अर्तलक्ष्यक्रम व्यंग्य के रूप में ही होती है । यहाँ यह ध्यान देने की बात है कि उक्त रसादि सर्वत्र ही ध्वनि की आत्मा के रूप में नहीं होते अपितु जहाँ पर अङ्गी अर्थात् प्रधान रूप में उनकी अभिव्यक्ति होती है, वहीं वे ध्वनि की आत्मा हैं । इसीलिये कारिका में 'अङ्गिभावेन' की शर्त लगी है । अतएव वृत्ति में ग्रन्थकार ने इस पर विशेष जोर देते हुए कहा है—'स च (रसः) अङ्गित्वेन भावभासमानो ध्वनेरात्मा ।' काव्य में रसादि

१. व्यक्तिविवेक, १।३२ ।

२. ध्वन्यालोक, २।३ ।

की प्रतीति दो प्रकार में सम्भव है—अद्वैत में तथा द्वैतीरूप में। जहाँ पर वाक्याप ही प्रधान हो और रसादि उत्तम परिपायों में रूप में आवे हो वहाँ उनका स्थान गौण होता है मुख्य या प्रधान नहीं। बड़ा स्थान गुणीभूत व्यंग्य या अन्वयवादि का माना गया है। वहाँ भी है—

प्रधाने—यत्र वाक्यायं यथाङ्गमु रसादयः ।
वाच्यमभिमतकारो रसादिरिति मे मतिः ॥^१

जहाँ निरीत जहाँ पर चारित्र्य के हेतु वाच्य एक वाक्य सभी तत्त्वों का समग्र विभाव अनुभाव तथा व्यभिचारी भाव का रूप में समरूप ही हुआ होता है वही ध्वनि का विषय है—

वाच्यवाचकचारुत्वेतुर्न विविधात्मनाम् ।
रसादिपरतायत्र स ध्वनेविषयो मतः ॥

इन्हीं स्थलों में अद्वैती रूप से प्रकाशित होना हुआ रस ध्वनि की आत्मा पद के व्यपदेश का भावन होता है।

चिन्तु इसके पूर्व एक दूसरी जगह स्वयं ध्वनिधार के ही मुख्यतया प्रकाशमान व्यंग्यमात्र की ध्वनि की आत्मा कहा है चाहे उसकी प्रतीति का कम सप्तम्य हो या अन्वय। 'मुख्यतया प्रकाशमानो व्यंग्योऽर्थो ध्वनिरात्मा। स च वाच्यार्पणतया वरिषद नक्षत्रमतया प्राप्ताते वरिषन् नमेगति द्विधा मतः।' ध्वनि सिद्धान्त के अनुसार रसध्वनि एकमात्र अमलपद्वत्त व्यंग्य होता है जिसके प्रकाशन का कम सप्तम्य नहीं होता। पूर्वोक्त प्रकार से एतन्मात्र वही ध्वनि की आत्मा है। पर उक्त प्रकार से वस्तु तथा अलंकार व्यंग्य भी प्रधानतया प्रकाशमान होने पर ध्वनि के आत्मा पद के भाग्य हो जाते हैं जिनकी प्रतीति का कम संबन्ध परिलक्षित होना रहना है।

इस प्रकार की परस्पर विरुद्ध उत्तिर्था ध्वनिधार के लिये नयी बात नहीं है। 'ध्वन्यालो' में ऐसे अनेक स्थल हैं जो साधारण परस्पर विरुद्ध हैं। महिषमर्त्य ने व्यक्तिविवेक में उनका यही भाँति सोढरण प्रदर्शन किया है। इन्हीं स्थलों की सगति लगाने के लिये अभिनवगुप्त को अपनी टीकालोचन में शब्दों एवं भावों की बड़ी सोचसामग्री करनी पड़ी है। अभिनवगुप्त ने रस को ही ध्वनि की आत्मा स्वीकार किया है। सम्भव ने अथ स्थलों की तरह यहाँ भी वही का अनुसरण करन हुए

रस को ही अङ्गी और आत्मा कहा है—‘वे रसस्याङ्गिनो धर्माः शीर्षोदय इवात्मनः’। मेरे विचार से ध्वनिकार को यह अभिप्रेत नहीं था। क्योंकि व्यंग्यव्यञ्जक भाव से व्यवस्थित ध्वनि की आत्मा के रूप में केवल रस को स्वीकार करने से वह काव्य जहाँ वस्तुमात्र या अलंकार की प्रधानतया अभिव्यक्ति होती है, आत्मारहित एवं निर्जीव हो जायेंगे। अथच फिर सर्वत्र रस की सत्ता ही काव्यता की विनिर्वाहक हो जायगी। फलतः ध्वनिसिद्धान्त और व्यंग्यव्यञ्जकभाव खटार्द्र में पड़ जायेंगे। अतः व्यंग्य की प्रतीति मात्र से ध्वनि की विषयता एवं उसके प्राधान्य से आत्मत्व का विधान ही ध्वनि सिद्धान्त के अनुकूल एवं सम्मत है।

उत्तरवर्ती ध्वनियादी आचार्यों ने आनन्दवर्चन के ध्वन्यात्मा या काव्यात्मा विषयक उक्त सिद्धान्त का निर्वाह अपनी कृतियों में नहीं किया है। काव्यप्रकाशकार मम्मट ने रस को ही काव्य की आत्मा माना है, ध्वनि या मुख्यतया प्रकाशित व्यंग्य को नहीं। अतएव वह ध्वनि के स्थान पर केवल रस को ही अङ्गी कहते हैं और उसे काव्य की आत्मा की उपमा देते हुए माधुर्यादि गुणों को शीर्षादि के समान ही आत्मा का निरप्य धर्म स्वीकार करते हैं—

आत्मन एव हि यथा शीर्षोदयो नाकारस्य तथा रसस्यैव माधुर्यादयो गुणाः ।^१

काव्यलक्षण में काव्यप्रकाशकार ने गुण पद का जो सन्निवेश किया है उसका भी यही रहस्य है। वह ऐसी पदावली को काव्य की मान्यता देने के लिये तैयार नहीं है जो माधुर्यादि गुणों से रहित हो। कविता में गुणों की सत्ता अनिवार्य मानना प्रकाशान्तर से उसमें रस की सत्ता की अनिवार्यता के सिद्धान्त में विश्वास करना है। क्योंकि यह आवश्यक नहीं कि जहाँ गुण हो वहाँ प्रतीयमान की प्रतीति मुख्यतया ही हो। इसके विपरीत वस्तु एवं अलंकार व्यंग्य के स्थलों में गुण की सत्ता का लेश भी न हो, यह सम्भव है।

काव्य की आत्मा रस है, यह सिद्धान्त मम्मट का अपना है, यह बात नहीं। अपितु उनके पूर्ववर्ती ध्वनि विरोधी अनेक आचार्यों ने रस को काव्य की आत्मा होने का प्रतिपादन किया है। साहित्यदर्पणकार ने ही उनमें से दो—अग्निपुराण^२ और व्यक्तिविवेककार^३ का उल्लेख किया है। उन्होंने तो ध्वनि के काव्य की आत्मा होने के

१. काव्यप्रकाश, ८।६६ सूत्र की वृत्ति।

२. चावन्दग्ध्यप्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम्।

३. काव्यस्थानमग्नि संश्लिषि रसादिरूपे न कस्यचिद्विमतः।

एक का तब एव युक्तियों में खण्डन भी किया है। उनका कहना है कि न केवल ध्वनि ही अमितु रीति^१ और वचोक्ति^२ भी वाक्यात्मा का स्थान वेदादि नहीं ग्रहण कर सकन। वह तो केवल रस ही है जिसमें वाक्यात्मा पद के गौरव का भाजन होने की योग्यता है। वाक्यपुरुष के बाह्याभ्यन्तर अङ्ग-शतयुक्तों का रूपकात्मक निरूपण करने हुए उन्होंने कहा कि—शब्दाद्य गुणस्तु ही वाक्यशरीर है तथा रस उसी आत्मा। जिस प्रकार शब्द आदि गुण आत्मा के धर्म हैं उसी प्रकार माधुर्य आदि गुण भी वाक्यात्मा रस के धर्म हैं। काण्ठत्व लण्ठत्व के समान दोष, अवयव मस्यान के रूप में रीतियाँ तथा लण्ठ एव कुण्डल के समान अनकार वाक्य पुरुष की श्री वृद्धि करते हैं। यहाँ विशेष रूप से ध्यान देने की जो बात है वह यह है कि ध्वनिवादी होते हुए भी बविराज विपश्न्याय ने वाक्यपुरुष के स्वल्प-निरूपण में ध्वनि को कोई स्थान नहीं दिया है जो आश्चर्य की बात है।

रस की अग्रमा औचित्य—ध्वनिकार आनन्दवर्धन ने काव्य की आत्मा ध्वनि तथा ध्वनि की आत्मा रस के होने का विधान करने के अनन्तर रस की भी आत्मा के होने का संकेत दिया है और यह स्थान औचित्य को मिला है। उनका कहना है कि औचित्य के बिना रस की निष्पत्ति नहीं हो सकती। उचित रूप से सयोजित विनावादि से ही रसास्वाद सम्भव है। अनौचित्य ही रस के भग का प्रमुख कारण होता है। काव्य में जहाँ रस, कान्त एव पात्रा के विविध क्रियाकलापों के उपनिबन्धन में जितना ही औचित्य रहेगा, रस का परिपाक उतना ही उत्तम एवं प्रगाढ़ होगा। अतः औचित्य का उपनिबन्धन रस की पराउपनिषद् है—

अनौचित्याहते नाग्यद्वयमङ्गस्य कारकम् ।

औचित्योपनिबन्धस्तु रसस्योपनिबन्धः ॥^३

यहाँ औचित्य को रस की पराउपनिषद् कहने का अनिप्राय सारभूत गुरु सरस्व अर्थात् आत्मा से है, जिसका स्पष्टीकरण क्षेमेन्द्र के 'औचित्य विचारचर्चा' नामक ग्रन्थ में हुआ है, जहाँ उन्होंने औचित्य को रस-सिद्ध काव्य का स्थिर जीवित अर्थात् आत्मा कहा है—

औचित्य रससिद्धस्य स्थिर काव्यस्य जीवितम् ।^४

१ रीतिरात्मा काव्यस्य ।

२ वचोक्ति काव्यजीवितम् ।

३ ददन्यालोक, तृतीय उद्योग ।

४ औचित्य विचारचर्चा ।

आनन्द ने ध्वन्यालोक में रस-ध्वनि के निरूपण के प्रसङ्ग में औचित्य एवं काव्य में उसके महत्त्व का प्रतिपादन विस्तारपूर्वक कई पृष्ठों में किया है। अनन्तर क्षेमेन्द्र ने ध्वनिकार के विवेचन से ही प्रेरणा ग्रहण कर औचित्य का निरूपण काव्य के सर्वस्व के रूप में विस्तारपूर्वक किया। उनका कहना है कि उचित स्थान पर धारण करने पर ही कटक-कुण्डलादि अलंकार शोभा का आधान करने में समर्थ होते हैं तथा औचित्य की अवहेलना कर प्रदर्शित दशादाक्षिण्यादि गुण गुण न होकर दोष हो जाते हैं—

उचितस्थानविन्यासादलंकृतिरलंकृतिः ।
औचित्याद्व्युत्पत्ता नित्यं भवन्त्येवगुणा गुणाः ॥१॥

संपत्ति के लिये यहाँ रामानुजाचार्य की दार्शनिक पीठिका बैठाई जा सकती है। उनके यहाँ भी विशिष्टाद्वैत सिद्धान्त के अनुसार प्राणी की जीवात्मा के भीतर अन्तरतम में उसका प्राण परमात्मा अनुस्यूत होता है। गीता में भी कहा है—

ईश्वरः सर्वभूतानां हृद्देशेऽर्जुन तिष्ठति ।

इस प्रकार औचित्य ध्वनिकाव्य की आत्मा ध्वनि की आत्मा रस की भी आत्मा है।

व्यंजना वृत्ति

ध्वनि की व्युत्पत्ति का एक बड़ा ही महत्त्वपूर्ण प्रकार है—‘ध्वन्यते व्यंज्यते वस्त्वलंकाररसादिः अनया इति व्यंजना वृत्तिः ध्वनिः ।’ जिस शक्ति द्वारा वस्तु, अलंकार एवं रसादि रूप अर्थ व्यक्त होते हैं उसे व्यंजना वृत्ति कहते हैं। वह भी ध्वनि का एक स्वरूप है।

व्यंजना वृत्ति के स्वीकार करने पर ही व्यंजक एवं व्यंग्य की सत्ता प्रमाणित होती है। यह व्यंजकत्व ही ध्वनि का प्रयोजक असाधारण तत्त्व है। व्यंजना शब्द-शक्ति है जिसकी कल्पना का श्रेय एकमात्र आनन्दवर्धन को है। इनके पूर्व दर्शन एवं व्याकरण के क्षेत्र में अग्निधा एवं लक्षणा नाम की शब्द की दो शक्तियों के होने का उल्लेख प्राप्त है। अलंकार शास्त्र के आचार्यों ने भी अथावसर अभिधा एवं गुण-वृत्ति की चर्चा की है। प्रकृति प्रत्यय की व्युत्पत्ति या लोक में प्रवृत्ति के आधार

शब्द या मन्त्र से जो अर्थ सामान्यतः समझा जाता है उस वाच्य या अभिप्राय कहते हैं। वह अभिप्राय ज्ञानि से ही निकलता है। अभिप्राय = व्युत्पत्ति एवं परस्पर अन्वय आदि के द्वारा दृष्टाति अथवा धारण अथवा अभिपूजक धा' धातु का अर्थ होता है कहना— इस प्रकार शब्द का उच्चारण करते ही जो अर्थ काटना द उस अभिप्राय-शक्ति कहते हैं। इसमें सबउपग्रह अनिवार्य रूप ॥ अर्थात् होता है।

समझा उठे कहते हैं जहाँ वाच्य में या तो अर्थ नहीं है अथवा हो अपवादान्तर की अनुपपत्ति हो। अब मुख्य अर्थात् वाच्य अथवा का दाव होने पर वाच्य अथवा सम्बन्धित किसी ऐसे अर्थ की कल्पना की जाय जिसमें वाच्यार्थ ठीक बन जाय, लगाता है। गणया घोष' इसका प्रसिद्ध उदाहरण है। यहाँ घोष = शोषणी का आशय गंगा प' का वाच्यार्थ प्रवाह नहीं हो सकता अतः सामान्यतः सम्बन्ध से गंगा पद की संज्ञा तट में बरने गंगा तट पर घोष है' ऐसा अर्थ निकालते हैं। गणया का प्रयोग मनमाना नहीं जाना अपितु केवल उही स्थानों में जहाँ उस प्रकार की उक्ति का कोई प्रमात्र विरोध हो अथवा वह प्रयोग अतिप्राचीनकाल से रह हो।

ध्वनिकार आनन्दधन ने ध्वजना का शब्द शक्ति के नाम से निरूपण नहीं नहीं किया है जैसा कि मम्मट प्रभृति आचार्यों ने अपनी कृतियाँ में शब्द की शक्ति की विवचन विस्तारपूर्वक किया है।^१ प्रतीयमान अर्थ की सिद्धि के प्रसंग में ध्वनिकार ने वाच्य से प्रतीयमान के भेद का जो प्रदर्शन किया है वही ध्वजना का स्थान है। प्रतीयमान महाकविता की अभिव्यक्ति का एक विलक्षण विषय है। सहज सुन्दर नायिका का लावण्य जिस प्रकार प्रसिद्ध अङ्गव-सम्मान से भिन्न वस्तु है उसी प्रकार प्रतीयमान वाच्य से सबका पृथक् अर्थ होता है। इस प्रतीयमान की प्रतीति के लिये जिन शब्द-व्यापार का आशय दिया जाता है वह न तो अभिप्राय हो सकती है न संज्ञा—अपितु वही ध्वजना है। का-यप्रकाशकार ने 'गतोऽस्मिन्मर्क' का उदाहरण देकर वाच्य एवं व्यंग्य के भेद को बताया है। वाच्यार्थ सभी लोगों के लिये एक ही होता है जबकि प्रतीयमान तत्तत् प्रकरण वक्ता एवं श्रोता के अनुसार नाना प्रकार का होता है। गतोऽस्मिन्मर्क' का वाच्य सूर्यास्त होना है किन्तु वक्ता श्रोता एवं

१ वाच्योऽर्थोऽभिप्राय बोध्यो सत्यो तत्क्षयमा मत् ।

व्यंग्यो ध्वजना ॥ स्फुरितस्य शब्दस्य शक्तयः ॥ सा० ४० २१६

(क) तत्र सचेतितान्यस्य बोधनादभिप्रायमाभिप्राय ।

(ख) मर्यादा बाधे तदनुपपत्ति यथा-बोध्य प्रतीक्यते ।

(ग) शब्द प्रयोगनाद वासो लक्षणाशक्तिः । सा० ४० २१६

(घ) विरतास्त्वभिप्रायानामुपयार्थो बोध्यते परः ।

सा वृत्तिर्व्यञ्जना नाम वा-द्व्यर्थविकस्य च ॥ सा० ४० २१६

प्रकरण भेद से इसी वाक्य से 'अधु के ऊपर आक्रमण का अवसर आ गया', 'काम बन्द कर देना चाहिए', 'दुकान सम्भालो', 'गायों को घर की ओर ले चलो', 'अभिसरण की तैयारी करना चाहिए', आदि अनेक अर्थों की प्रतीति होती है। इनमें से कोई भी वाक्य इसलिये नहीं हो सकता कि वाक्य में प्रयुक्त शब्दों का इन अर्थों में संकेत-ग्रह नहीं है। न ही यहाँ वान्छार्थ या उसके तात्पर्य में किसी प्रकार की अनुपपत्ति है जिसके लिये लक्षणा का आश्रयण किया जाय। अतएव मुम्मट ने व्यंजना को अभिधा, तात्पर्या एवं लक्षणा तीनों व्यापार का अतिक्रमण करने वाला व्यापार कहा है। यही उसका ध्वनन कार्य जिसके लिये उसे ध्वनि की राज्ञा दी गई है।^१

हम यहाँ व्यंजना के शब्दशक्ति होने की योग्यता का विचार महिमभट्ट की सरणि पर करेंगे। आचार्य महिमभट्ट ने एकमात्र अभिधा को ही शब्दशक्ति माना है। उनका कहना है कि स्वार्थ प्रकाशनसाध्य अभिधा व्यापार के अतिरिक्त लक्ष्य व्यंग्य आदि अर्थों की अभिव्यक्ति के लिये जो लक्षणा, व्यंजना आदि व्यापारान्तर की कल्पना की गई है और उन्हें शब्द-व्यापार या शब्द-शक्ति कहा गया है, वह प्रमाण-पुष्ट नहीं। क्योंकि शब्द में यह सामर्थ्य ही नहीं कि वह अनेक अर्थों की अभिव्यक्ति करा सके। अनेकविध अर्थ की प्रत्यायिका अभिधा, लक्षणा एवं व्यंजना शक्तियों का कोई एक ही आश्रय हो सकता है, यह भी सम्भव नहीं। जहाँ पर अनेक शक्तियाँ एकाश्रय होती हैं वहाँ तीन बातें मुख्य रूप से परिलक्षित होती हैं—

- (१) ये शक्तियाँ अन्योन्यनिरपेक्ष होती हैं।
- (२) उनमें पूर्वापरभाव जैसा कोई नियम नहीं होता।
- (३) कभी-कभी वे एक साथ ही अपना कार्य करती रहती हैं।

दाहकत्व और प्रकाशकरव अग्नि की दो शक्तियाँ हैं जो परस्पर एक दूसरे को प्रवृत्त होने से रोकती नहीं, न उनमें कोई ऐसा नियम ही है कि पहले दाहकत्व प्रवृत्त हो तदनन्तर प्रकाशकता या इसके विपरीत। अपितु दोनों की प्रवृत्ति युगपत् भी पायी जाती है। शब्दाश्रित तथाकथित अभिधा, लक्षणा एवं व्यंजना नामक शक्तियों में उक्त प्रकार से अन्योन्यनिरपेक्ष प्रवृत्ति, पूर्वापरभाव की विरहिता एवं युगपत् कार्यकारित्व की बात किसी भी आचार्य को मान्य नहीं है। अपितु वस्तुस्थिति इसके ठीक विपरीत है। ध्वनि-सिद्धान्त के अनुसार भी अभिधा के प्रकरणादि से नियन्त्रित होने पर ही दूसरी शक्तियों की प्रवृत्ति मानी गई है। इनकी प्रवृत्ति परस्पर सापेक्ष होती है। तात्पर्या तथा लक्षणा अभिधा की अपेक्षा करती हैं, तो व्यंजना, अभिधा एवं लक्षणा

१. न च.....अभिधातात्पर्यलक्षात्मकव्यापारप्रधातिवर्ती ध्वननादि पर्यायो व्यापारोऽनपह्नवनीय एव।

उभयमूला होती है। यही मही चन्द्रम पूर्वाक्षर का नियम भी माना गया है। गुणार्थ वाच्यकारित्व तो चन्द्रम किसी भी प्रकार नहीं बन पाता। शब्दबुद्धिक्रमणा विरम्य व्यापारभाव व्यापक विभा भी वृत्ति क अपन वाच्य म एवबार भी विरत होने पर पुन वही उक्त प्रवृत्ति जग ही गवनी। अत ये सक्तिर्था एवाध्रय शब्दनिष्ठ है। ऐसा कल्पि नही समझना चाहिए।

आचार्य महिमभट्ट ने अनन्त युक्ति प्रयुक्ति के द्वारा यही सिद्ध किया है कि शब्दाश्रित होने म एवमान अभिधा ही शब्द गति है। इसमें अतिरिक्त सङ्गण एव विनियोजन व्यञ्जना क स्थानों में अथ ही उनका आधय है। अपमान व्यापार व्यपान् एव पदाथ स दुम्मे पञ्च के नाम की निया का अनुमान म ही अन्तभाव साधित हो जाता है। पर अथ स व्यपान्तर का नाम हो निवृत्तिभिन्नभावक अनुमान है। महिमभट्ट असाधारण अयान् प्रतीयमान की वाच्य ॥ मवचा भिन्न रूप म प्रतीति का नियम कहा करते। अस्तितु उक्त भी यही सम्मन है। उनका विरोध व्यञ्जना स है। वह प्रतीयमान का व्यञ्ज न कहकर अनुमय कहना चाहते हैं। अनुमेयाप की प्रतीति को ही वह सवाच्य मानन है।

तस्मात्सकृदुक्तया यत्र प्राप्तायनाप्यापि वा।

वाच्यशब्दानुमेयोऽर्थो भाति न वाच्यमुरूपते ॥ ध्य० वि०, १।३२

आचार्य सम्मन म वाच्यप्रमाण के पञ्चम उन्नास म व्यञ्जना की सिद्धि का विवेचन अपस्त विस्तारपूर्वक किया है और उसमें विपरीत उठाई गई सभी प्रकार की विप्रतिपत्तियों के समाधान करते का स्तुत्य प्रयास किया है। उनका कहना है कि अभिधा सप्तमा एव अनुमान म जिन अर्थों की प्रतीति होती है उनका सम्बन्ध नियम होना है। अभिधा म उनका नियत्रक सकेतग्रह होता है। सदाशामे मुप्याप हय सो अनुमान म व्याप्तिग्रह। किन्तु व्यञ्जना में प्रकरणादि विशेष का परामर्शमान अपेक्षित होने स प्रतीयमान का प्रकाशन नियम सम्बन्ध अनियम सम्बन्ध तथा सम्बद्ध सम्बन्ध से भी होना है। अत सब प्रकार के व्यापार के अतिरिक्त ध्वन्यादि का पर्याय व्यञ्जना व्यापार की सत्ता ऐसी है जिसका कही भी अन्तभाव साध्य नहीं।

ध्वनिद्वारा आनन्दबोधन म वाच्य के आचार्यक गुणालकाराणि सत्त्वा म ध्वनि के यन्तर्भाव का विरोध व्यञ्जना के आधार पर ही किया है। उनका कहना है कि गुणालकारादि निखिल प्रस्थानों का आधय वाच्यवाचकभाव है। इसके विपरीत ध्वनि का आधय व्यङ्ग्यवाचक भाव है। अत उनमें इनका अन्तर्भाव किस प्रकार हो सकता है।

व्यंग्यव्यञ्जकसम्बन्धनिवन्धनतया ध्वनेः ।
वाच्यवाचक-चास्त्व-हेत्वन्तः पातिता कुतः ॥

ध्वनिकाव्य एवं उसके भेद-प्रभेद—ध्वनि शब्द की व्युत्पत्ति के अनुसार ध्वनि-पद से काव्य भी अभिप्रेत होता है—ध्वन्यन्ते वस्तुमात्रालंकाररसादयः प्राधान्येन व्यज्यन्ते यद्य तत् काव्यं ध्वनिः । आचार्य आनन्दवर्धन के अनुसार काव्य के दो भेद होते हैं—(१) ध्वनि एवं (२) अलंकार । ध्वनि-काव्य वह है जहाँ पर वाच्य अर्थ या अलंकार की अपेक्षा व्यंग्य अर्थ, अलंकार या रसादि प्रधानतया उपनिबद्ध हों ।

यत्रार्थः शब्दो या तत्पर्यमुपसर्जनीकृतस्वार्थो ।
व्यक्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥

आचार्य मम्मट एवं कविराज विश्वनाथ ने इसे ही उत्तम काव्य कहा है । इसके विपरीत जहाँ पर वाच्यार्थ या वाच्य अलंकार की प्रधानता हो तथा व्यंग्यवस्तु, अलंकार या रस वाच्य उसके अङ्ग हों, वह अलंकार काव्य है—

प्रधानेऽन्यत्र वाक्यार्थे यत्राङ्गान्तु रसादयः ।
काव्ये तस्मिन्मलंकारो रसादिरिति मे मतिः ॥

मम्मट प्रभृति ने इसे ही शुभीभूत व्यंग्य काव्य की संज्ञा दी है और इसे मध्यम कोटि का काव्य ठहराया है । वाच्य और व्यंग्य में कहीं कौन प्रधान है इसका भी निर्णय ध्वनिकार ने किया है । उनका कहना है कि वास्तव का उत्कर्ष वाच्य या व्यंग्य में से एक को प्रधान एवं दूसरे को गौण बनाता है । जिसमें अधिक चास्त्वा है वही प्रधान है ।

“चास्त्वोत्कर्षनिवन्धना हि वाच्यव्यंग्ययोः प्राधान्यविवक्षा ।”

इनके अतिरिक्त चित्र-काव्य के नाम से अधम कोटि के काव्य के होने का भी प्रति-पादन मम्मट प्रभृति परवर्ती ध्वनिवादी आचार्यों ने किया है । उनका कहना है कि जहाँ पर विशुद्धरूप से शब्दालंकार या अर्थालंकार का ही सृजन होता है और वहाँ व्यंग्य का लेशमात्र भी नहीं होता, वही चित्र-काव्य है । चूँकि वहाँ प्रतीयमान की सत्ता नहीं होती, अतः वह अधम कोटि का काव्य है—

शब्दचित्रमर्थचित्रमव्यंग्यं त्ववरं स्मृतम् ॥

एक तीमरे प्रकार को काय्य करना ध्वनिकार को अभीष्ट नहीं है । न हो हो सकता था । क्योंकि ध्वनि का ही वह राग की आत्मा कहते हैं । पहचाना जा सकता है कि आन्तरिक ध्वनि का निष्पन्न कहा सकोष रूप में—जहाँ वस्तु, अन्तर्गत या रस प्रधानतया व्यक्त है तो कहा व्यापक रूप में—व्यक्तमान की सत्ता होन पर किया है । जहाँ वह ध्वनि को काय्य को आत्मा कहते हैं तो उनका अन्तिम प्रायः व्यक्त माना जाता है । व्यक्त विषयमान से नहीं । चूँकि व्यक्तवत्त ही ध्वनिकार का प्रयोजन है अतः व्यक्तमान का सत्ता में ही काय्य में ध्वनिकार बन जाता है । अतएव ध्वनिकार को वही काय्य कहें कि ध्वनि अभीष्ट नहीं जहाँ व्यक्तमान सत्ता ही न हो । उनका तो यहाँ तक कहना है कि मनुष्यवियों की आन्तरिक रचनाओं में ही काय्य का आधार व्यक्त ही होता है चाहे—सारी सृष्टि तथा प्रकृति में न होनी हो । अथवा आत्माहीन होने से वह निर्विषय काय्य के समान नाश्वर्य है । उनमें काय्यवत्त सत्ता नहीं ।

मुध्या महाकविगिरामल्लृतिमृतामपि ।

प्रतीयमानवृद्धाय च भूषा सज्जव योविनाम् ॥

सम्भव में ध्वनि का यही विमर्श है जिसमें ध्वनि की सत्ता उसके लक्षण एवं स्वभाव का न्यायाभाष्यनि व्यञ्जना एवं ध्वनिवाच्य नामक विषया पर अतिसूक्ष्म विवेचन किया गया है। इसमें ध्वनि मिदान्त पर एक ऐसे दृष्टिबोध से विचार किया गया है जो सम्भव है कि विद्वानों को खट्के। किन्तु मैं समझता हूँ उन दृष्टियों से भी विचार होना आवश्यक है।



स्फोट : भारतीय प्रज्ञा का मौलिक एवं अद्भुत निदर्शन

डॉ० सत्यदेव चौधरी

लोक-व्यवहार के प्रचारण के लिए शब्द अर्थात् वाक्-शक्ति एक अनिवार्य तथा प्रमुख साधन है। इस साधन का सदा से गौरव-गान होता चला आया है। ऋग्वेद में वाक्-शक्ति की व्यापकता की तुलना ब्रह्म की व्यापकता से की गयी है।^१ प्रख्यात वैयाकरण भर्तृहरि के कथनानुसार वाक्-शक्ति न केवल बोलती है, वरन् वह देखती भी है। इसी में ही निहित अर्थ का विस्तार होता है। विभिन्न रूपों से युक्त यह संसार इसी में निबद्ध है, और इसी के विभागों पर संसार का व्यवहार आधारित है।^२ प्रख्यात काव्यशास्त्री दण्डी के कथनानुसार 'शब्द' नामक ज्योति से यह सम्पूर्ण जगत् वेदीप्यमान है, इस ज्योति के बिना वह अन्धकाराच्छन्न हो जायगा।^३ यह स्पष्ट है कि शब्द के इस गौरवगान का एक ही कारण है—उसकी सार्यकता। निरर्थक वर्ण समुदाय तो उपचार-भ्रातृ से ही 'शब्द' कहलता है, अतः निरर्थक शब्द उक्त स्तुति का अधिकारी नहीं है। शब्द और अर्थ के इस नित्य सम्बन्ध का आगे यथास्थान विवेचन प्रस्तुत किया जा रहा है।

१. शब्द के दो रूप : ध्वनि और स्फोट

शब्द के सम्बन्ध में वैयाकरणों के मत का सार है—शब्द दो प्रकार का है—कार्य (नित्य) और नित्य।^४ 'अनित्य' शब्द से वैयाकरणों का तात्पर्य है उच्चारण-

१. यावद् ब्रह्म विष्ठितं तावती वाक् ।—ऋग्वेद

२. वागेवार्थं पश्यति वाग् अथीति वागेवार्थं निहितं सन्तनोति ।

वासैव विश्वं बहुरूपं निबद्धं तदेतदेकं प्रविभज्योपभुंक्ते ॥ वा० प्र० १।११६ ।

३. इदमग्रन्तमः कृत्स्नं जायेत भुवनत्रयम् ।

यदि शब्दाह्वयं ज्योतिरासंसारं न दीप्यते ॥—काव्यावर्ष १।४

४. तत्र त्वेष निर्णयः । यद्येव नित्यः । अथापि कार्यः । उनमयापि लक्षणं प्रवर्त्यमिति ।

—महामाण्य १ म० आ० पु० १३ ।

जय आर श्रोत्रग्राह्य ध्वनि अथवा नाद तथा निःशब्द शब्द से उनका सात्त्विक उग मूल शब्द तत्त्व स है जो न तो उच्चारणजन्य है और न श्रोत्रग्राह्य। इसे उन्होंने स्फोट' की मजा दी है। स्फोट उसे कहते हैं जिसमें अक्षर की प्रतीति होती है। इस प्रकार शब्द के दो रूप हैं—ध्वनि और स्फोट। वास्तविक शब्द तो स्फोट' है इसके विपरीत ध्वनि केवल शब्द का गुण अर्थात् नाद माप है।^१ ध्वनि से व्यक्त होने पर ही स्फोट' अक्षर विषय का प्रचलन होता है। दूसरे अर्थ में स्फोट' अक्षर है और ध्वनि उसका व्यञ्जक है।^२

ध्वनि और स्फोट' के स्वभाव में बिभाजन रेखा मानी जा सकती है। ध्वनि अल्प और दीर्घ होता रहती है पर स्फोट सदा एक क्षण रहता है। ध्वनि में ह्रस्व-दीर्घ और प्लुत तथा द्रुत अनिद्रुत विनम्यिन् अतिविनम्यिन् वृत्तियों के कारण अन्तर पत्र जाना स्वाभाविक है परन्तु स्फोट' अभिप्रदानिक निरवयव पूर्ण और निःशब्द है।^३ अक्षरप्रचालन का मूल हेतु स्फोट' है। अन्त वस्तुतः स्फोट' ही शब्द है। 'तौ' व्यवहार में ध्वनि की भी शब्द नाम से पुकारना उपचार मात्र है।^४ लोक में जिस शब्द को अनिःशब्द कहा जाता है वह ध्वनि है पर स्फोट' तो निःशब्द है। अतः इसमें ध्वनि का समान पूर्वापरत्व की अवधारणा की सम्भावना भी नहीं है।^५

यहाँ यह स्पष्ट करना उचित है कि संघाकरण सिद्धान्त रूप में अवलम्ब वाक्यस्फोट की ही स्वीकार करत हैं। उनके कथनानुसार न तो कोई पद है न वादी पद का निमाता वष समूह है और न ही कोई वक्ष वा निर्माता वर्णवयव है। पद और वाक्य में मूलतः कोई वान्तात्मिक भेद नहीं है। 'वाक्यरूप' प्रक्रिया में भग्न ही यह भेद स्वीकार किया जाय।^६ अक्षर का प्रचालन वाक्य ही है। पर सीधे भूमिमात्र वाक्य से भा अक्षर

१ एव तर्हि स्फोट शब्दः । ध्वनिः शब्दगुणः । —महाभाष्य १ म० धा० पृष्ठ १३ ।

२ ग्रहणग्राह्यां सिद्धा योयता नियता यया ।

व्याप्यव्यक्त्रभावेन तथैव स्फोटनादयो ॥ —वाक्यपदीय १।६८ ।

३ (क) स्फोटस्याऽभिप्रवातस्य ध्वनिकालाऽनुपातिनः ।

ग्रहणोपाधिभेदेन दूतित्वेव प्रवर्तते ॥ —वा० प० १।७६ ।

(ख) शब्दस्योध्यममिध्यवक्ष्येतिभेद उ वृत्तः ।

ध्वनय समुपोहन्ते स्फोटमा तैर्न विद्यते ॥ —वा० प० १।७८ ।

४ अन्यत्र ध्वनिस्फोटयोर्भेदस्य व्यवस्थापितत्वाद् महाभेदेन व्यवहारेऽपि न दोषः ।

महाभाष्य—कथं वृत्त व्याख्या, पृ० ३ ।

५ नास्य क्रमज्ञानत्वात् पूर्वो नाऽपरश्च स । —वा० प० १।४६ ।

६ (क) पदे न वर्णा विद्यते वर्णव्यवयवा न च ।

वाक्योत्पदानामप्यन्त प्रविशेको न वदयत ॥ —वा० प० १।७४ ।

(सप्त अंगन पृष्ठ पर)

की प्रतीति नहीं होती। यह प्रतीति ध्वनि द्वारा व्यक्त स्फोट से होती है। अतः वैयाकरणों ने अन्ततोगत्वा सिद्धान्त रूप में असंख्य-वाक्यस्फोट को ही स्वीकार किया है।

२. स्फोटवाद और वर्णवाद

[क]

वैयाकरणों ने शब्द को नित्य माना है। इस सम्बन्ध में उनका दृष्टिकोण नितान्त मौलिक और अपेक्षणीय है। जैसा कि पहले कह आये है, उनके मत में शब्द के दो रूप हैं—ध्वन्यात्मक (वर्णात्मक) और स्फोटात्मक। राम, गौ, अश्व, गमन आदि उच्चार्यमाण अथवा श्रोत्रग्राह्य शब्दों को ध्वन्यात्मक कहते हैं, और इनके अनादि काल से आगत रूप को स्फोटात्मक। ध्वन्यात्मक शब्द अनित्य हैं, क्योंकि वे देश, काल, वक्ता आदि के भेद से भिन्न-भिन्न रूपों को धारण कर लेते हैं। स्फोटात्मक शब्द नित्य है, क्योंकि वे अक्षर सवदेशकाल-व्यापी और एक रूपात्मक हैं। अर्थ-प्रत्यायन की शक्ति भी 'स्फोट' में ही है, न कि ध्वनि (नाद अथवा वर्ण-समुदाय) में।

निष्कर्षतः स्फोट ही वास्तविक शब्द है। 'शब्द और अर्थ का सम्बन्ध नित्य है', इस सिद्धान्त-कथन में भी 'शब्द' से वैयाकरणों का अभिप्राय 'स्फोट' रूप शब्द से है, न कि ध्वनि (वर्ण-समुदाय) से। वैयाकरणों का 'स्फोटवाद' नैयायिकों और 'प्रामाण्य' तथा 'भाट्ट' पूर्वमीमांसकों के 'वर्णवाद' से विपरीत एक वाद है। इसी कारण इस प्रसंग में नैयायिक और पूर्वमीमांसक आचार्य 'वर्णवादी' कहाते हैं और वैयाकरण 'स्फोटवादी'। वर्णवादी आचार्यों के मत में 'राम' आदि उच्चार्यमाण वर्णसमूह ही अर्थ का प्रत्यायक है, पर वैयाकरणों को इस प्रक्रिया पर दो प्रमुख आपत्तियाँ हैं :

पहली आपत्ति यह है कि वर्ण-समुदाय को अर्थ-प्रत्यायक स्वीकार करने पर प्रत्येक वक्ता की भिन्न-भिन्न उच्चारण शैली के कारण अथवा स्वर-सहरी की द्रुत, धीमि-द्रुत, विलम्बित, अति-विलम्बित आदि वृत्तियों के कारण उस वर्ण-समूह के अर्थ में अन्तर पड़ जाना चाहिए, पर वह नहीं पड़ता।

दूसरी आपत्ति यह है कि 'शब्दज्ञानकर्मणां द्विक्षणाव्यवस्थायित्यम्' ^{अर्थः अनादि} के ही इस सिद्धान्त के अनुसार उच्चार्यमाण कोई भी ध्वनि दो क्षण से अधिक नहीं

(पिछले पृष्ठ का रोष)

(ख) पदानि असत्यानि। एकमनित्यनावकं वाक्यम्। तद्वृत्तं ^{अर्थः अनादि} विभागः कल्पितः। —मुण्यराज, वाक्यपदीय टीका २।१२।

दिए गवती। उदाहरणार्थ रू+य+य+मू+न' का समुदाय रूप 'राम' शब्द के प्रत्येक उच्चरित वर्ण के अन्तर्गत् वा ये उच्चरित होने तक विनष्ट हो जाने के कारण इन वर्णों का आगम में मघात सम्भव नहीं है। 'रू' के उच्चारण कर देने के पश्चात् 'य' के उच्चारण करने हो 'र' निवृत्त हो जायगा, और दूसरे 'य' के उच्चारण करते हो पहले 'ज' का। इसी आधार पर कहा गया है कि—

अमर्शानिषु वर्णेषु सप्तान्वितं न गुरुत्वे ।

और इस मघात के अभाव में अक्षप्रत्यायन निम्नलिखित सम्भव है।

वर्णवर्गीय हम आपत्ति के उत्तर में कह सकते हैं कि वर्णों के विनष्ट हो जाने पर भी उनकी स्मृति बनी रहती है और प्रकृत शब्द के अन्तिम वर्ण के उच्चरित होने ही के सभी वर्ण स्मृत होकर एक 'शब्द' के रूप में समुत्पन्न हो जाते हैं। पर स्फोटवादी हम युक्ति से संतुष्ट नहीं होते। इनके बचनानुसार यह मघात भावश्यक नहीं कि उच्चरित वर्णों की स्मृति सदा अवश्य ही हो, आगे पीछे भी हो सकती है। उदाहरणार्थ, उपर्युक्त वर्ण समुदाय की स्मृति 'राम' के स्था पर 'मार', 'रमा', 'मरा' आदि मघातों के रूप में भी सम्भव है। शिबु द्वारा 'वत्सम' को 'वमन' कह देना इसी का एक प्रमाण है।

[क]

किन्तु वैयक्तिकों के स्फोटवाद पर उस आपत्ति का घटित नहीं होती। इनके मन में उच्चरित वर्ण-समुदाय के अन्तिम वर्ण के उच्चारण के साथ ही पूर्व वर्णों के अनुमग्न से एकत्र मस्तिष्क के संयोजन से 'स्फोट' रूप शब्द की अभिव्यक्ति होती है। अक्षप्रत्यायन का उत्तरदायी यही 'स्फोट' होता है, न कि वर्णवादियों के समान 'वर्ण समुदाय'। 'स्फोट' शब्द की व्युत्पत्ति भी यही है—

स्फुटत्यगोऽस्मादिति स्फोटः ।^१

अर्थात् जिस शब्द में अक्ष स्पष्ट होता है उसे स्फोट कहते हैं। हर शब्द का अपना-अपना निम्न स्फोट है, जो कि अव्यय, निरवयव, पूर्ण और निम्न है। इन्हीं विशिष्टताओं के बन पर ही 'वर्णवाद' पर की गयी उक्त दोनो आपत्तियाँ इसके अक्षप्रत्यायन में बाधक सिद्ध नहीं होती। इस बाद पर न तो व्यक्तिगत उच्चारण से तो

अथवा द्रुतविलम्बित आदि वृत्तियों का प्रभाव पड़ता है, और न नाद (ध्वनि) के समान रसमें वर्णों के क्रम-भंग की समस्या ही उपस्थित होती है।^१ 'र थ अ म् अ' ध्वनि किसी भी स्वर-सहरी में उच्चरित होने पर अपने नियत क्रम में ही स्फोट की अभिव्यक्ति करेगी, जिससे नियत अर्थ का प्रत्यायन अवश्यम्भावी है। इस प्रकार ध्वनिकरणों के अनुसार धात्विक शब्द स्फोट है। ध्वनि उसका गुण अर्थात् अभिव्यजक है। भेरी पर किये गये आघात के समान ध्वनि (वर्ण-समुदाय) की स्वर-सहरी उस अवस्था निम्न होती है, पर स्फोट अपने नियत रूप पर स्थिर रहता है—

एवं तर्हि स्फोटः शब्दः । ध्वनिः शब्दगुणः । कथं नेर्पाघातयत् । स्फोटस्तायानेव भवति । ध्वनिकृता बुद्धिः ।
—माहाभाष्य ।

[ग]

ध्वनि और स्फोट में से कारण कौन है और कार्य कौन—इस स्वाभाविक प्रश्न का समाधान भी ध्वनिकरणों ने प्रस्तुत किया है। व्यवहार रूप से ध्वनि भले ही स्फोट की उत्पादयित्री प्रतीत होती है, पर भर्तृहरि के कथनानुसार जिस प्रकार एक अरणि की ज्योति दूसरी अरणि की ज्योति का उत्पादक कारण है, उसी प्रकार बुद्धि में स्थित स्फोट-रूप शब्द ही अध्ययमान ध्वनियों का उत्पादक कारण है—

अरणिस्थं यथा ज्योति प्रकाशान्तरकारणम् ।

तद्वच्चन्द्रोऽपि बुद्धिस्थः श्रुतीनां कारणं पृथक् ॥

—वाक्यपदीय, १।४६ ।

निष्कर्ष यह है कि वर्णवादी ध्वनि (वर्ण-समुदाय) रूप शब्द से अर्थ प्रत्यायन स्वीकार करते हैं और स्फोटवादी ध्वनि (वर्ण-समुदाय) से स्फोट रूप (नियत) शब्द की अभिव्यक्ति मानते हैं, और फिर इस स्फोट से अर्थ-प्रत्यायन की। हाँ, दोनों पक्षों के मतानुसार शब्द और अर्थ का सम्बन्ध नित्य है।

[घ]

इस निष्कर्ष पर अब स्वतन्त्र रूप से विचार करना अपेक्षित है। स्फोटवाद का मुख्य सिद्धान्त यह है कि वक्ता जो शब्द उच्चरित करता है और श्रोता जिसे उसी में ग्रहण करता है उसका वास्तव आकार एवं अर्थ अनादिकाल से नियत होता है। उसका

यह रूप बना तथा श्रोता की बुद्धि में पूर्ण स्थित रहता है। यही कारण है कि उच्चरित शब्दों पर दोना अलग भावी का आदाय प्रदान भरपूरपूर्वक कर गजने हैं। इस मान्यता की ध्याना हम रूप में उपस्थित की जा सकती है। आदि मानव ने जब किसी नवीन' पदार्थ का देना तो उसकी अपनी आवश्यकता, परिस्थिति और दृष्टिकोण के अनुसार उसके मत पर उस पदार्थ का प्रभाव पड़ा, तदुपान्त उस प्रभाव के अनुसार उसने मूल में जो ध्वनि स्फुटित हुई, उसने अनुसार वह उभरा नाम पद गया। इसी तरह दूसरे व्यक्तियों पर उनकी अपनी परिस्थिति एवं दृष्टिकोण के अनुसार अर्थ प्रसार का प्रभाव पड़ने के कारण उसने कहे अर्थ नाम पद गये, और अन्तर्गत स्वीकृत वही अर्थ नाम हुआ अथवा कई नाम हुए जो समाज में किसी कारणवश प्रचलित हो गये। बंधावरणों के अनुसार पदार्थ का यह नाम अर्थात् उच्चरित शब्द तो ध्वनि (वगनमुदाय अथवा नाद) है, और उस पदार्थ का प्रभाव 'स्फोट' अथवा 'स्फोट शब्द' कहाना है। अतः स्फोट पूर्ववर्ती है और ध्वनि परवर्ती। इस ध्वनि के पुन उच्चरित होना पर वह अपने 'स्फोट शब्द' को—जिसमें अर्थ-श्रुति की क्षमता रहती है—प्रकट करती है। इस अवस्था में पहुँच कर ध्वनि आपार है और स्फोट आधेय। ध्वनि साधन है और स्फोट निधि। इस प्रकार इन दोनों स्थितियों में स्फोट का पतला भारी है। स्फोट कारण और निधि है तथा ध्वनि कार्य और साधन। बंधावरणों की यह मायना निम्नान्देह मनमोहा एवं स्वीकार्य है। इसे स्वीकार किये बिना आपा दारा विचार का आदान-प्रदान सम्भव नहीं है।

[४]

स्फोट के सम्बन्ध में अन्तिम विचारणीय प्रमाण यह है कि वह नित्य है। ध्यावरण-दर्शन की उच्च भावभूमि तक पहुँचने के स्थान पर यदि हम ध्यवहार के सामान्य पराजल पर रह कर ही इस प्रमाण पर विचार करें तो यह धारणा विन्य एवं ध्यावरणगत प्रतीत होती है। नित्य वस्तु अनादि और अनन्त होती है। स्फोट का नित्य मानन का अभिप्राय यह है कि प्रत्येक शब्द मदा से अपने अर्थ को प्रकट करता बना आया है और करता बना जायगा। विन्नु वस्तुतः 'नित्य' शब्द यहाँ साक्षात्क रूप में प्रयुक्त हुआ है। परमात्मा, आत्मा और प्रज्ञा (अथवा परमात्मा और आत्मा, अथवा केवल परमात्मा) के साथ नित्य शब्द का जो वाक्याय अभिप्रेत है, वह यहाँ अभिप्रेत नहीं है। क्योंकि किसी शब्द के किसी अर्थ अथवा अर्थों के नियत होने में पूर्व वह शब्द किसी विशेष अर्थ का स्रोतक न था, अतः वह तब तक स्फोट कहाने का अधिकारी भी नहीं था। इसी कारण उस स्थिति में उसे नित्य नहीं मान सकते। इसके अतिरिक्त इस शब्द के किसी कारणवश इस प्रचलित विशिष्ट अर्थ में प्रयुक्त न होने, अथवा स्वयं इस शब्द के ही मूल हो जाने के कारण उपर्युक्त सम्बन्ध भी नष्ट हो जायगा। हाँ, जब तक वह 'स्फोट' रहेगा, उसे नित्य माना जायगा अर्थात्

उस शब्द से सदा उस अर्थ की प्रतीति होती रहेगी। अतः शब्द और अर्थ का सम्बन्ध नित्य है। इस वाक्य में 'नित्य' शब्द का प्रयोग लाक्षणिक रूप में ही स्वीकार करना चाहिए। अस्तु !

३. शब्द और अर्थ का नित्य सम्बन्ध

अब मूल बात पर आइए। ऊपर कह आये हैं कि प्रमुख वैयाकरणों के अनुसार शब्द और अर्थ का सम्बन्ध अनिवार्य है। महाभाष्यकार पतञ्जलि के कथनानुसार शब्द का प्रयोग अर्थ-बोध कराने के लिए ही किया जाता है। कात्यायन-प्रस्तुत 'सिद्धे शब्दार्थ सम्बन्धे' वाक्यिक की व्याख्या करते हुए पतञ्जलि ने कहा कि शब्द और अर्थ का पारस्परिक सम्बन्ध सिद्ध अर्थात् नित्य है। यहाँ अर्थ से तात्पर्य है आकृति, न कि द्रव्य। आकृति का दूसरा नाम जाति अथवा शब्द का वाच्यार्थ है, और द्रव्य का दूसरा नाम लौकिक पदार्थ है। पतञ्जलि के अनुसार शब्द और आकृति (शब्द के वाच्यार्थ) में तो नित्य सम्बन्ध है; पर शब्द और द्रव्य में नित्य सम्बन्ध नहीं है।^१ उदाहरणार्थ 'गौ' शब्द का द्रव्यमूलक अर्थ गाय नामक लौकिक पदार्थ तो नश्वर है, पर 'गौ' का आकृति (जाति) मूलक गाय का रूप वाच्यार्थ अनश्वर है, क्योंकि किसी एक गाय के नष्ट हो जाने पर भी यह अर्थ अन्य गायों के साथ सम्बद्ध रहता है।^२ पतञ्जलि का शब्द का नित्य सम्बन्ध भी इसी आकृति (वाच्यार्थ) के साथ स्वीकार्य है, द्रव्य (नश्वर लौकिक पदार्थ) के साथ नहीं।

महाभाष्य के टीकाकार कैयट ने इस नित्य सम्बन्ध के कारण पर प्रकाश डालते हुए कहा है कि द्रव्य रूपी अर्थ के अनित्य होने पर भी शब्द और जाति रूपी वाच्य अर्थ में नित्य सम्बन्ध की स्वीकृति का एक ही कारण है—प्रत्येक शब्द में अर्थबोधन की योग्यता, और इसी कारण शब्द के साथ-साथ उसका वाच्य अर्थ भी नित्य है।^३ इसी नित्यता का उल्लेख करते हुए भट्टहरि ने शब्द और अर्थ को एक ही आत्मा के दो रूप बताते हुए इन्हे परस्पर अपृथग्भाव से स्थित अर्थात् अभिन्न माना है—

१-२. आकृतिर्हि नित्या, द्रव्यमनित्यम् । × × नित्याऽऽकृतिः । कथम् ? न च कश्चिद्
उपरतेति कृत्वा सर्वत्रोपरता भवति । द्रव्यान्तरस्था तुपलभ्यते ।

—महाभाष्य (पृथक्शाऽऽहिक, पृ० ३०) ।

३. (क) अनित्येऽर्थे कथं सम्बन्धस्य नित्यता इति चेद् योग्यतालक्षणत्वात् सम्बन्धस्य ।
तस्याऽत्र शब्दाध्ययत्वाच्छब्दस्य च नित्यत्वाद् बोधः ।

(ख) यदा यदा शब्द उच्चरितः तदा तदाऽर्थाकारा बुद्धिरुपजायते इति प्रवाह-
नित्यत्वादर्थस्य नित्यत्वम् इत्यर्थः । —महाभाष्य, कैयटकृत व्याख्या-भाग
(तिमिरनाशक ग्रन्थालय), पृ० १५, १६ ।

एवमयमनो भेदो शब्दार्थविवक्षित्यतो ।

—वाक्यपदीय २।३१ ।

४ शब्द तथा अर्थ और तत्त्वों के वाक्याचार्य

इपर समुक्त वा वाक्यान्वयी भी व्याकरणों के उक्त सिद्धान्तों से प्रभावित हुए बिना नहीं रह सके। अनेक व्याकरणों में शब्द और अर्थ के निम्न सम्बन्ध का स्वरूप दिया है। भारत के अनुसार नाम (वाक्य) मृदु एवं लज्जित दोनों और अर्थों में युक्त होता चाहिए।^१ भामह ने शब्द और अर्थ के सहित भाव का वाक्य ही माना ही है और चट्टन ने अर्थ का।^२ अमर ने स्वाम्मत् वाक्य माना है वाक्य का स्वरूप शब्दाद्य पर आधारित किया है और राजेश्वर, विश्वनाथ आदि ने वाक्य पुरुष-पद में शब्द का ही वाक्य का शरीर बताया है।^३ दम्भी और जगन्नाथ ने स्वमन्मथ वाक्य-लक्षणों में शब्द और अर्थ का यदि पृथक्-पृथक् निर्दिष्ट किया है तो अमरवार व्याप्ति के अनुसार हमका यह समाधान किया जा सकता है कि शब्द और अर्थ अभिन्न होने हुए भी यदि पृथक्-पृथक् निर्दिष्ट किए जाते हैं तो हमका कारण लौकिक व्यवहार ही है पर वस्तुतः वे अभिन्न और एक रूप में अस्तित्व में हैं—

शब्दार्थयोरसम्भेदे व्यवहारे पृथक् स्मिता ।

यत्न शब्दार्थयोस्तत्त्वमेक तत् समर्थास्त्वितम् ॥

—वा० वा० (१।२६) की कृति में उद्धृत

वाक्यशास्त्रिका पर व्याकरणों—स्फोटवादियों का एक अन्य प्रभाव भी पड़ा है वह है ध्वनि नामक वाक्य-तत्त्व की स्वीकृति। वस्तुतः यह प्रभाव प्रयोग में होकर अस्तित्व में है। स्फोटवादियों ने उच्चार्यमाण शब्द अर्थात् ध्वनि अथवा नाद को व्यञ्जक माना है और स्फोट को ध्वन्य। इपर वाक्यशास्त्रियों ने व्यञ्जक शब्द और व्यञ्ज्य अर्थ

१ मृदुलतितपदाय

भवति जगति योग्य भावक प्रेयकाणाम् ॥ —ना० शा० १७।१२३ ।

२ (क) शब्दार्थो सहितो वाक्यम् । —वाक्यालङ्कार (भामह) १।१६ ।

(ख) मनु शब्दार्थो वाक्यम् । —वाक्यालङ्कार (चट्ट) २।६ ।

३ (क) तददोषो शब्दार्थो सगुणजनलङ्घतो पुन क्वापि । —वा० प्र० १।४ ।

(ख) वाक्यस्य शब्दार्थो शरीरम् । —सा० व० १म परिच्छेद ।

४ (क) शरीरं तावद् दृष्टायव्यवच्छिन्ना पदायती । —वा० व० १।१० ।

(ख) रमणीयाय प्रतिपादक शब्द वाक्यम् । —र० व० १म अक्षर ।

दोनों को 'ध्वनि' की संज्ञा दी है। स्वयं मम्मट ने ही इस अप्रत्यक्ष प्रभाव की चर्चा की है—

बुधैर्धैयाकरणैः प्रधानभूतस्फोटरूपव्यंग्यव्यञ्जकस्य शब्दस्य ध्वनिरिति व्यवहारः कृतः। ततस्तन्मतानुसारिभिरन्यैरपि^१ न्यग्भावितवाच्यव्यंग्यव्यञ्जनक्षमस्य शब्दार्थ-युगलस्य। का० प्र० १।४ (वृत्ति)।

ध्वनिवादी काव्यशास्त्रियों का 'ध्वनि' शब्द वस्तुतः केवल उक्त दो अर्थों तक ही सीमित नहीं है। इसके तीन अर्थ और भी हैं—व्यञ्जना शक्ति, व्यंग्यार्थ और व्यंग्यार्थ-(ध्वनि)-प्रधान काव्य।

तात्पर्य यह कि काव्यशास्त्रियों ने 'ध्वनि' शब्द बंधाकरणों से लिया है और अपने शास्त्रानुसार इसका बहुविध प्रयोग किया है। दोनों के सिद्धान्तों में शब्द-साम्य होते हुए भी अन्तर स्पष्ट है—बंधाकरण नाद अथवा शब्द रूप व्यंजकों को 'ध्वनि' नाम से पुकारते हैं और व्यंग्य को 'स्फोट' नाम से। इधर काव्यशास्त्री शब्द और अर्थ रूप व्यंजकों को भी ध्वनि कहते हैं और इसके व्यंग्यार्थ को भी। बंधाकरणों की 'ध्वनि' केवल व्यंजक है, पर काव्यशास्त्रियों की 'ध्वनि' अपने विभिन्न अर्थों के कारण पंच-रूपात्मक। इसके पाँच अर्थ हैं—व्यंजक शब्द, व्यंजक अर्थ, व्यञ्जना शब्दशक्ति, व्यंग्य अर्थ और व्यंग्यार्थ समन्वित काव्य।^२

५. निष्कर्ष

उपर्युक्त समग्र विवेचन का निष्कर्ष इन शब्दों में प्रस्तुत किया जा सकता है—

(१) साधारण बोलचाल अथवा साहित्य में सार्थक शब्द का प्रयोग होता है, निरर्थक शब्द का नहीं।

(२) सार्थक शब्दावली का नाम भाषा अथवा वाणी है।

(३) अतः जो गुणगान भाषा अथवा वाणी का किया जाता है, वह उसकी सार्थकता के नाते किया जाता है, निरर्थकता के नाते नहीं।

१. वस्तुतः यहाँ 'तन्मतानुसारो' शब्द भ्रामक है। काव्यशास्त्री इस सम्बन्ध में बंधाकरणों के पूर्णतः अनुकारी नहीं हैं, जैसा कि स्वयं मम्मट ने यहीं स्वीकार किया है।

२. तथा च तथाविधः शब्दवाच्य व्यंग्य व्यञ्जनसमुदायात्मकः काव्यविशेषो ध्वनिरिति कथितः। —ध्वन्यालोक (बालप्रिया), पृ० १०६।

(४) दूसरे पाठों में यह सन्त है कि शब्द और अर्थ का नियम सम्बन्ध है निरर्थक शब्द तो शब्द कहान का अधिकारी ही नहीं है । अर्थात् जहाँ-वहाँ शब्द होता वहाँ-वहाँ अर्थ भी अवश्य होगा ।

(५) व्याकरण शब्द के दो रूप मानने हैं—ध्वन्यात्मक और स्फोटात्मक । उच्चारमाण एवं श्रव्यमाण शब्द ध्वन्यात्मक कहाना है और शब्द का अनादिबाल से प्राप्त रूप स्फोट ।

(६) शब्द और अर्थ का नियम सम्बन्ध है । यहाँ शब्द से तात्पर्य है स्फोटात्मक शब्द संशेष में यह ता स्फोट । स्फोट उस शब्द को कहते हैं जो अर्थ-स्फुटन में समर्थ हो ।

(७) शब्द और अर्थ का सम्बन्ध नियम है, इस वाक्य में 'नियम' शब्द साक्षात् शब्द रूप में प्रयुक्त हुआ है ।

(८) इस नियम सम्बन्ध को व्याकरणों के अतिरिक्त व्याख्याचार्यों ने भी स्वीकार दिया है ।

(९) व्याकरणों के स्फोट और व्याख्याचार्यों के ध्वनि नामक शब्द में विभिन्न अन्तर है । उपर ध्वनि शब्द एक सीमित अर्थ में प्रयुक्त हुआ है किन्तु इसमें पाँच विभिन्न अर्थों में ।

अलंकार की परिभाषा

डॉ० रामशंकर शुक्ल 'रसाल'

अलंकार शब्द की व्युत्पत्ति एवं व्याख्या में कहा गया है, "अलंकारीतीति अलंकारः"। जो किसी वस्तु को सुशोभित करे वह अलंकार है। इस प्रकार सौन्दर्यकारी सभी साज-समाज इस के अन्दर आ जाते हैं।

शारीरिक सुपमा-समा को बढ़ाने वाले सभी पदार्थ, परिधान, आभूषणादि अलंकारों की श्रेणी में गिने जाते हैं। यों इस शब्द का अर्थ अलंकार करने, सजाने या सुशोभित करने से सम्बन्ध रखता है, किन्तु इस व्यापक अर्थ की सीमा संकीर्ण हो जाती है और अलंकार का अर्थ केवल आभूषण या भूषण (गहना) हो जाता है। जिस प्रकार आभूषण सुवर्ण से बनते हैं उसी प्रकार अलंकार भी सुवर्ण (सुन्दर अक्षर) से बनते हैं, जिस प्रकार सुवर्ण रचित-रचित आभूषणों में चातुर्य (कला-कौशल) चमत्कार एवं प्रतिभा (प्रभा या चमक) की चारुता रहती है उसी प्रकार अलंकारों में भी यही सब मनोरंजक साधन रहते हैं, उनमें भी कला (काव्य-कला), कौशल या चातुर्य, चमत्कार एवं प्रतिभा (काव्य-प्रतिभा) तथा मनोरंजक चारुता प्रकट होती है। इसी भाव को लेकर कदाचित् शब्दालंकारों (सुवर्णालंकारों) पर आचार्यों एवं कवियों ने सबसे प्रथम अधिक ध्यान दिया था और उन्हीं को प्रधानता दी थी, उन्हीं के कला-कौशल के साथ अनेक रूप रचे थे, और काव्य एवं भाषा के शारीरिक सौन्दर्य को अपनी प्रतिभा के द्वारा सुवर्ण-रचित सुन्दर शब्दालंकारों के आभूषणों से बढ़ाने-बढ़ाने का प्रयत्न किया था।

आभूषणों के द्वारा जैसे चित्त में प्रसन्नता उत्पन्न होती है, वैसी ही प्रसन्नता अलंकारों के द्वारा उत्पन्न करने के विचार से विद्वान् प्रकृति-ज्ञानपटु तथा शब्द, ध्वनि

1. देखो वामनकृत काव्यालंकार सूत्र। वामन ने अलंकार को महत्ता दिखलाते हुए अलंकार का लक्षण यों दिया है—'सौंदर्यमलंकारः'।

१. भाषा-तत्त्वज्ञान का विद्यालय, पहले के मुटु मयत्र तथा पदों के प्रसोदकारी सम्बन्ध की समीक्षा पर मतावर्तन का मिश्रण या नियम निवारण और अत्यन्त मनो-विद्यालय एवं मोक्ष-सुख-तन्त्र (Aesthetic Science) के गहन प्रयोगों की विवेचना एवं गोरक्षा का मूल दत्त का तथा तन्त्र मिश्रणों का प्रयोग इस प्रकार किया। प्रत्यक्ष अनु-प्राम, यन्त्रादि सम्बन्धकारों का आविष्कार एवं विचारों का गहन। इसमें प्रथम सुवर्ण-विचारों की ओर मुक्ति, मनुष्य-मनोरम मनुष्य एवं मनुष्य, पश्चिम, पश्चिम एवं पश्चिम की ओर मनुष्य विचार। फिर सुवर्णों के मुख्यविषय मनुष्य का कार्य हुआ और इसमें दो पक्ष थे एक तो मनुष्य का, दूसरा बाह्य या अविद्या का—प्रथम में स्वयं तथा बाद में राशिनी का विचार ध्यान रखा गया, दूसरे में इनके ध्यान के साथ ही तान्त्रिकता एवं वर्णों की प्रभावमत्ता, तब तथा छा तान्त्रिकों के विवेक एवं विशेष प्रकार की गणना—सिद्धि सम्बन्ध गणित शास्त्र से उत्तर काव्य में विद्यमान हुआ और प्रत्यागति की प्रति हृदय-पदवत्ता या पदवत्ता का विशेष विचार रखा गया। इस प्रकार मनुष्य एवं मनुष्यता का विचारमार्ग के अन्त में हुए।

विचारमार्ग में निश्चित किया हुए वर्ण विचारों का वर्ण-विचार, शब्द विचार, भाषा-तत्त्वज्ञान तथा मानव प्रकृति के आधार पर परिमार्जन किया गया और जैसा हम अन्तर्गत के विषय में कह चुके हैं सम्बन्धकारी एवं अनुप्रामादि की कला निश्चल आई।

यदि विचारपूर्वक देखा जाए तो सम्बन्धकारी के आधारभूत मिश्रण के ही जान पड़ने हैं—

(१) पुनर्वृत्ति—इसमें समानता, मन, एवं यन्त्रों को एक विमिश्रित सरलता, सुष्ठुता एवं प्रसन्नता प्राप्त होती है, यह स्वाभाविक बात है। इसलिए मैं केवल बाह्य में ही इसमें महत्त्वता की गई है वरन् भाषा विज्ञान सम्बन्धी साहित्यिक महत्त्व-रचना से भी इसका बहुत बड़ा हाथ है, भाषा के अन्तर्गत शब्द इसी आधार पर रखे गये हैं।

बाह्य में इसके साहाय्य से अनुप्रास और यमकादि की उत्पत्ति हुई है। यह अवश्य है कि इसके कई रूप कर दिए हैं—

१. वर्णवृत्ति, जैसे अनुप्रास और उनके भेद छेद व यमक में।
२. शब्दावृत्ति जैसे यमक के हमारे रूप, पुनरुक्तवदाभास तथा उनके भेदों में।
३. पदावृत्ति, जैसे त्रय्यादि में।

(२) प्रत्यक्षतापक्ष—इसमें दृष्ट वृत्तियों एवं रीतियों का आविष्कार हुआ।

जिन वर्णों के बोलने में रसना तथा नाद-यंत्रों को सरलता होती है तथा उन्हें कम प्रयत्न करना पड़ता है, वे अल्पप्राण व्याकरण में और मंजुल या मृदुलघर्ण काव्य में माने जाते हैं, इससे उपनागरिका एवं कोमला वृत्तियाँ चलीं, इसके विपरीत बोलने में कठिन तथा अधिक प्रयत्न चाहने वाले वर्ण परुष, महाप्राण या कठोर माने जाते हैं, इनसे परुषा वृत्ति चली, ये सब वृत्त्यनुप्रास के ही अन्दर प्रथम के आवृत्ति सिद्धान्त के साथ रखी गई ।

(३) उच्चार साम्य या स्वर एवं ध्वनि-साम्य—ऐसे वर्णों के बोलने एवं सुनने में एक विशेष प्रकार का आनन्द प्राप्त होता है, जो एक ही स्थान से (नाद-यंत्रों के एक ही स्थल से) बोले जाते हैं । इसके आधार पर श्रुत्यनुप्रास का जन्म हुआ ।

यद्यपि काव्य में पुनरुक्ति एवं शब्दावृत्ति का निषेध किया गया है तथा उसे अच्छा नहीं कहा गया, तो भी उसके स्वाभाविक गुणों से आकृष्ट एवं बाध्य हो उसे भी काव्य गुणों एवं अनुप्रासों में स्थान दे ही दिया गया । इससे वस्तुतः कभी-कभी भावोत्कर्ष एवं रसोत्कर्षादि हो जाता है, इसीलिए धीप्सा आदि की महत्ता-सत्ता मानी गई है और उनसे अलंकारता की उत्पत्ति की गई है । इस प्रकार शब्दालंकारों का जन्म एवं विकास हुआ । अस्तु—

इन उपर्युक्त मानव-वृत्तियों के साथ ही साथ कुछ और विचित्र प्रकार की वृत्तियाँ मानव-प्रवृत्ति में पाई जाती हैं, और वे हैं—

(४) कौतुक-कुतूहल प्रियता—इसके कारण मनुष्य कौतुक एवं कुतूहल में संलग्न होता तथा आनन्द पाता है । उसे प्रत्येक पदार्थ के साथ कौतुक करना तथा उसके द्वारा एक विचित्र चित्ताकर्षक कुतूहल का उपभोग बहुत रुचता है । इस मनोवृत्ति के कारण अनेक प्रकार की कौतुक-कलाओं का जन्म हुआ है और कदाचिद् इसी के आधार पर काव्य-कला में भी ऐसे अलंकारों की उत्पत्ति तथा वृद्धि हुई है, जैसे—चित्रकाव्य ।

(५) एक दूसरी मनोवृत्ति ऐसी भी है जो ठीक प्रथम वृत्ति (सरलताप्रियता) के प्रतिकूल है । यह मनोवृत्ति क्लिष्टता, जटिलता तथा उलझन में आनन्द पाती है और उसी की ओर आकृष्ट हो मन को जिज्ञासु बनाकर समुत्सुकता एवं उत्कण्ठा के साथ उसकी ओर लगा देती है । यह सीधे मार्ग पर चलना न पसन्द कर, ध्रुव मार्ग में अभिरुचि के साथ बढ़ती चलती है । इसी के कारण भाषा में चक्रता तथा घुमाव-फिराव के साथ किसी बात के कहने की रीति या शैली का प्रादुर्भाव होता है तथा

वाच्य में ऐसे अलंकारों का जन्म होता है, जैसे—वचोक्ति, अयोक्ति और विभावनादि ।

इसी प्रकार भी एक गोमये मनोवृत्ति है जिसे किसी बात के दृष्टा देने तथा उसके द्वारा वृत्तून उपजान तथा किसी हुई बात के स्मरण में आनन्द प्राप्त होता है । इसके प्रमाण में काव्य में बूट (दृष्टबूटादि), प्रहेलिका (मात्राच्युतक, वर्णच्युतकादि), अलंकारिका एवं वृत्तिभिरादि का प्रकाश होता है । अग्न, ऐसी ही भिन्न-भिन्न मनोवृत्तियों के (१) भावाभिन्नजन—जिसे द्वारा मनुष्य अपने मन के भावों को दूसरों पर प्रकट करता तथा दूसरों के भावों को जानता चाहता है, २ गुणाधिक वाग्विनी—जिसे द्वारा मनुष्य किसी पदार्थ या बात को न्यून या अधिक रूप में दिखाना या दैम्ना चाहता है, ३ रचना शक्ति—जिसे द्वारा मनुष्य तर्क का करना और सुनना चाहता है) आधार पर या इनके कारण से अलंकारों, जैसे—उपमा, प्रतीक, अत्युक्ति, प्रमाणादि का प्रादुर्भाव गुप्त एवं पद्य दोनों में हो गया है ।

जिस प्रकार सुवर्ण-विरचित आभूषणों में अर्घ (धन) की कल्पना होती है, उसी प्रकार वाष्पावधारो ने भी आभूषण जिस प्रकार सार्वजन्य (धनाद्वयता) का भाव रखते हैं, वैसे ही अलंकार भी मापकता (अर्थमयुक्त) का भाव रखते हैं । इस विचार में अलंकारों की गति अर्थ एवं भाव की ओर झुकी, और उनमें सार्वजन्यता का समावेश एवं सामनस्य किया गया । अलंकारों का विकास एवं विकास अनिवार्य एवं अवश्यभावी हो गया । इस कार्य के सफल होने में उपर्युक्त मनोवृत्तियों तथा तत्त्वों का बहुत बड़ा हाथ है । मनुष्य स्वभाव ही सौन्दर्य, मजाबूट तथा हँसिर रचना का प्रेमी है, उसे रचना-वैविध्य से विशेष अनुराग है, वही वृत्तियों के कारण वह विचारों एवं उनकी प्रकाशित करने वाली भाषा (शब्द एवं पदावली) में भी इन्हीं सब प्रिय एवं अभीष्ट बातों का समावेश करना चाहता है । ऐसा करने से ही अलंकारों का जन्म हो गया है और होता जाता आया है । साथ ही यह भी प्रकृति-सिद्ध बात है कि मनुष्य स्वविचारों की अनेक प्रकार के लोगों से व्यक्त एवं प्रकट करना चाहता है तथा करता है, जिसके फलस्वरूप अलंकारों तथा श्रुतियों (रीतियों) का जन्म हो जाता है । इनकी अब एक बड़ी समष्टि बन गई तथा मनुष्य के कला, प्रेम एवं ध्येयस्थानुराग से काव्य-कला तथा वाच्य-शास्त्र (वाक्यालंकार शास्त्र) की रचना हुई । अस्तु—अलंकार के विस्तृत एवं व्यापक अर्थ के अन्दर, जिसे हम ऊपर लिख चुके हैं, सभी प्रकार के सौन्दर्यकारी साधन आ जाते हैं । इसीलिए वह कहते हैं कि अलंकार न केवल भाषा-भाव ही से सम्बन्ध रखते हैं बल्कि रस, ध्वनि आदि में भी अपनी गाड़ी मँथी ओढते तथा उन्हें अपने में मिला लेते हैं । कदाचित् इसी कारण ऐसे अलंकारों

की भी कल्पना की गई है जो रस, ध्वनि एवं भाव आदि से सर्वथा सम्बन्ध रखते हैं, जैसे—रसवत्, प्रौढोक्ति, भावोदयादि ।

केशवदास ने केशवमिश्र के आधार पर अलंकार शब्द को एक विशिष्ट, व्यापक अर्थ में लिया है और अलंकारों के दो रूप या भेद ऐसे दिये हैं जिनका सम्बन्ध काव्य के दो मुख्य तत्त्वों से है । काव्य, कोई भी हो, मूलतः दो तत्त्वों से बनता है : (१) वर्ण्य-विषय, जिसका वर्णन कवि के द्वारा किया जाता है; (२) वर्णन, जो कुछ वर्ण्य-विषय के सम्बन्ध में कहा जाता है ।

इन दोनों में सजावट-सौन्दर्य के लाने की आवश्यकता होती है, दोनों को सुन्दर एवं मनोरंजक बनाना अनिवार्य है, तभी काव्य सब प्रकार के अलौकिक आनन्द का देने वाला, रुचिर, रोचक तथा प्रशस्त हो सकता है । ऐसा करने के लिये कवि की कुशल प्रतिभा ही एकमात्र साधन है, इसी से वह स्वविवेकानुभव के साथ जुने हुए सुन्दर वर्ण्य-विषय की समस्त सामग्री (लोक-प्रवृत्ति-प्राप्त तथा कवि-कल्पना से कल्पित की हुई) से कला-कौशल के साहाय्य से एक रम्य काव्य-सदन का निर्माण कर सकता है । इसलिये सबसे आवश्यक बात कवि के लिये प्रथम अनुभव-ज्ञान (प्रकृति, मानव-प्रकृति, कला, शास्त्र, एवं अन्यान्य प्रकार का ज्ञान) है । तदनन्तर उसके लिये प्रत्येक पदार्थ के सब ओर से सब प्रकार के विवेचना-विस्तेषण, संश्लेषण एवं सुगमवस्था से निपुण निरीक्षण और कल्पना-कौशल की आवश्यकता है । इन सबके आधार पर कवि एक सुन्दर वर्ण्य-विषय खोजकर प्राप्त कर सकता है । इसके प्राप्त हो जाने पर उसे यह आवश्यकता अनिवार्य होती है कि वह उस विषय से सम्बन्ध रखने वाले स्वमनगत विचारों एवं भावों को या उस वस्तु से समुत्पन्न होने वाली बातों, मनोवृत्तियों तथा कल्पनाओं को इस प्रकार की भाषा के रूप या ढंग में^१ रोचकता तथा विचित्रता के साथ प्रकट करे कि उनमें काव्य की कला-कुशलता, चमत्कृत चातुर्यमयी कुतूहलता से समुद्भूत होने वाली मनोरंजकता एवं तमाकर्षक तथा प्रभावोत्पादक चारुता आ जाये ।

१. भाषा के रूपों से काव्यगुणों का जन्म होता है, यदि भाषा का रूप सरल, स्पष्ट तथा विचारों को सत्यता (व्यथार्थता) के साथ प्रकाशित करने वाला व स्वाभाविक है तो उसमें प्रसाद गुण कहा जाता है, यदि भाषा व शैली में सघुरता है तो उसमें माधुर्य गुण तथा यदि उसमें कुछ कठोरता का आवेश झलकता है तो उसमें ओज गुण माना जाता है, यों ही और गुणों की भी कल्पना भाषा के रूप में देखकर की जाती है ।

भाषा के ढंगों से अलंकारों की उत्पत्ति तथा भाषा की पदावली की गति या रीति से वृत्तियों का प्रादुर्भाव होता है ।

ऐसा करने क द्वय वह एक विशेष प्रकार की भाषा तथा उसके विविध प्रकार के रूप रचना या ढंग का अध्ययन होता है। इसी म वाच्य भाषा (जो साधारण गद्य की साहित्यिक भाषा से सबंधा पृथक् होती है) तथा अलंकारों का प्राप्तिर्भाव होता है।

काव्य को उत्तम माना जाता है पर समाचारित कर केवल न दो प्रारम्भिक भेद अनन्तर व (व्यापक अथ नकर) स्थित हैं। प्रथम भेद का द्विगता सम्बन्ध वक्ष्य विषय म है सामान्य तथा दूसरे का द्विगता सम्बन्ध भाषा तथा वक्ष्यन स है विशिष्ट कहा है। विशिष्टालंकार के अन्तर ही हमारे वाच्यालंकार आने हैं।

वाच्यालंकार शास्त्र के प्रारम्भिक ज्ञान म अलंकार शब्द का प्रयोग इगी व्यापक अथ म होता रहा था जसा वाच्यालंकार शून्य की परिभाषा से स्पष्ट है।^१ साथ ही पद्य-सम्बन्धी नियमोपनियमो एवं सिद्धान्तों का प्रश्नान्तरित जाने शास्त्र का नाम अलंकार या वाच्यालंकार शास्त्र रखा जाता था। किन्तु जब वाच्य की आत्मा एवं आन्तरिक सुन्दरता की खोज हुई और उसकी विवेचना की ओर आचार्यों का ध्यान गया तब इस शब्द के व्यापकाय म सवीणता आ बली और इस शब्द से केवल उपमादिक का ही अर्थ ही लिया जाने लगा। साथ ही इसके शास्त्र का नाम भी बदल गया और वह साहित्य-शास्त्र कहा जाने लगा।

काव्य सौन्दर्य के दो दो पृथक् रूप कर लिये गये (१) अन्तरंग सौन्दर्य (२) बहिरंग सौन्दर्य। प्रथम म वाच्यभाषा एवं प्राण का निरूपण हुआ और कई सिद्धान्त निबल सहे हुए।^२ दूसरे म अलंकार का सवीण रूप जो उपमादिक को सूचित करता है निर्धारित दिया गया।

एक प्रणाली और भी तेजी प्रचलित हो गई जिसमे कविता को एक मायिका के समान टहराया गया^३ और अलंकार उसके बाह्य सौन्दर्य को उज्ज्वल देने वाले आभूषणों

१ काव्य की आत्मा या प्राण को मुख्यत इन रूपों में दिया गया है—

(१) काव्य का प्राण रस है। —विश्वनाथ—रससिद्धांतभाष्य

(२) रीति ही काव्य की आत्मा है। —रीतिवादी बड़ी एवं वाचन

(३) ध्वनि को ही आत्मा कहना चाहिये। —आनन्दवर्धनाचार्य एवं भम्भट

(४) गुण ही काव्य का प्राण है।

प्रथम अलंकार को ही (उसके व्यापक एवं विशदार्थ में) काव्य का प्राण माना जाता था।

(५) यकोक्ति ही काव्यात्मा है। —कुतल

२ साहित्य विधा रूपी नायिका का वक्ष्यन राजसत्तर में देखिए।

के सहज दिखलाये गये। इस प्रकार इसका सम्बन्ध काव्य के आन्तरिक अंगों से सर्वथा पृथक् सा हो गया और बाह्यांगों से भी वे पृथक् ही रहे गये, हाँ इनको उसके कलेवर पर ओभा बढ़ाने के लिये अवश्य रखा गया और यह आवश्यक एवं समीचीन भी ठहरा। यदि इनको काव्य-शरीर पर न भी सजाया जाये तब भी कविता-कामिनी का स्वाभाविक-सौन्दर्य अपनी प्रतिभा एवं छटा दिखलाता ही रहेगा और कुछ हानि भी न होगी। इस औपम्यात्मक एवं अलंकृत परिभाषा का प्रचार सर्वमान्य एवं साधारण सा ही व्यापक हो गया। हिन्दी भाषा के प्रायः सभी लेखक इसी के आधार पर चलते हैं और अलंकार शब्द के स्थान पर भूषण या आभूषण का प्रयोग करते हुए दोनों शब्दों को एकार्थ या समानार्थवाची अथवा पर्यायवाची शब्द मानते हैं। हाँ, कुछ लेखक अवश्य ही ऐसा नहीं करते, वरन् अलंकार की उपयुक्त परिभाषा वैज्ञानिक रीति से देते हैं। प्रथम हम संस्कृत के आचार्यों के द्वारा दी गई परिभाषाओं की विवेचना करेंगे, फिर हिन्दी के आचार्यों के मत दिखलायेंगे।

निष्कर्ष रूप में अब यों कह सकते हैं कि अलंकार के दो अर्थ लिये गये हैं : (१) व्यापकार्थ—जिसके आधार पर काव्य-सौन्दर्य को ही, चाहे वह वर्ण में हो या वर्णन में, अलंकार कहते हैं। (२) संकीर्णार्थ—जिसके आधार पर काव्य-शरीर अर्थात् भाषा के शब्दार्थ से सुसज्जित एवं सुन्दर बनाने-वाले चातुर्य-चमत्कार-पूर्ण मनोरंजक ढंग को अलंकार कहते हैं।^१ यह द्वितीय अर्थ उत्तर काल में श्रुती-वृद्धता के साथ प्रचलित हुआ कि अद्यापि इसमें किसी भी प्रकार का घुमाव एवं परिवर्तन नहीं हो सका।

१. वस्तुतः यदि विचारपूर्वक देखा जाय तो काव्य का मूल्याधार भाषा है (जो शब्द एवं अर्थ की एक अर्भग संसृष्टि या समष्टि है—कहा भी है “वागर्थविच संयुक्ती” रघुवंश) इसी पर काव्य का महत्त्व टिका है। साथ, विचार और कल्पनाएँ आदि सभी मनुष्यों में स्पृणाधिक एवं साधारण रूप में रहती ही हैं और उनका प्रकाशन भाषा के द्वारा वे दूसरों पर किसी-न-किसी प्रकार करते ही हैं।

विद्वानों, तत्त्वज्ञों एवं दार्शनिकों आदि में उच्च, प्रौढ़, विचित्र, पृष्ठ तथा गम्भीर विचारादि बहुत विधेय रूप एवं संख्या में रहते हैं, किन्तु वे कवि नहीं होते।

भावनाओं, मनोवृत्तियों एवं रसादिकों की विद्यमानता भी किसी न किसी रूप में प्रायः प्रत्येक मानव-मनः या हृदय में अवश्य ही मिलती है, और उनकी आत्मा उनकी भाषा में भी झलकती है, वे उनका प्रकाशन भी करते हैं, किन्तु इससे वे कवि नहीं कहे जाते या हो सकते हैं। यही करने वाला ही कवि नहीं है। अब प्रश्न होता है कि काव्य में क्या विशेषता होनी चाहिये, उत्तर में कह सकते हैं और कहा भी गया है कि काव्य में प्रधानतया सुन्दर भाषा में चातुर्य-चमत्कार का चारुतापूर्ण वैचित्र्य ऐसा होना चाहिए, जिससे स्वभावतः ही मनो-

(शेष अगले पृष्ठ पर)

वाच्य-दर्शक आचार्य दण्डी न अनुहार की परिभाषा में यों कहा है—
वाच्यशोभाकरा धर्मानितकारा प्रवक्षत अर्थात् वाच्य की शोभा करने वाले धर्मों को
भन्वकार कहते हैं ।

इसी परिभाषा को परिभाषित एवं परिपूर्य करने हुए विश्वनाथ जी अपने
साहित्यदर्पण में कहते हैं—

‘शब्दार्थयोरस्त्विदमे धर्मा शोभाति’ आदिभ ।

रसादीनवकुचन्तो अन्यारास्तेऽङ्गबादिभन् ॥”

अर्थात् जब एक भव के उन अस्तिपर धर्मों को भन्वकार कहते हैं जो शब्दार्थों
में वाच्य की शोभा का प्रवर्धित करते हैं तथा रस और भावादि के उपचारक एवं
उत्पत्तिकारक हैं । यही यह विचार कर लेना चाहिए कि उक्त पण्डितजी रस सिद्धान्त
वादी हैं, इसीलिए ‘रसादीनवकुचनो’ पद और रस देने हैं ।

श्री मम्मटाचार्य अपने वाच्यप्रकाश में कहते हैं—वाच्यशोभाया कर्तारो
धर्मा गुणा । तदतिशयहेतुवस्त्वन्वकारा’ अर्थात् ‘वाच्य में शोभा सात वाला को गुण
कहते हैं उनका अतिशय या उत्पत्ति के हेतु भन्वकार हैं ।” इस प्रकार भन्वकारों का
वाच्य-सौन्दर्यकारी गुणों का उत्पत्ति माना है । भन्वका कारण यह है कि आप गुण एक
रीति सिद्धान्त के अनुयायी थे ।

इस सिद्धान्त के विरोधियों ने यह स्पष्ट रूप में सिद्ध कर दिखाया है कि गुण
और रीति वास्तव में वणों एवं शब्दों की सुगन्धस्था या वमानुसार विरचित विमानों
के लिये से नियमित होने वाले शब्दमनुष्मन् के विशिष्ट माग एवं रंगी हैं । इनका
सम्बन्ध भन्वकार से कुछ भी नहीं, ये एक प्रकार के स्वतन्त्र भन्वालयकार या वर्णालकार

(लिखने पृष्ठ का भाग)

रस प्राप्त हो, ऐसे ढंग से भावादि का भाषा में अनुवाद किया जाय जो साधारण
प्रयुक्त होने वाले ढंग से सर्वथा विचित्र हो ।

त्रिम प्रकार विचित्र दृष्टिकोण के साथ लक्ष्यपूर्ण निरीक्षण से वाच्य वास्तु
देखी जाती है, उसी प्रकार वाच्य के साथ दृष्टि से उसका वर्णन भी
समस्त भाषा में होना आवश्यक है, इसी को वाच्य-कला कहते हैं और यही
वाच्य का मूल तत्त्व या सिद्धान्त है, ऐसा करने वाला ही सधमा सफल कवि
कहा जाता है । इसलिए मामूली एवं कुतलावि वक्रोक्ति को वाच्य की आत्मा
तथा भन्वकारों को (त्रिम का आधार वक्रोक्ति है) वाच्य का प्राण मानते हैं, और
इसी की उपस्थिति से वाच्य में सजीवता तथा कला-कुसुम से समृद्ध उत्कृष्ट
आनन्दप्रदता, मनोरञ्जकता तथा समाकषकता आती है ।

हैं। गुणों का आधार विशेषतया व्याकरण सम्बन्धी, सामाजिक नियमों तथा उनकी स्थानाधिकता पर ही है, यही बात वृत्ति के साथ भी है।^१ यदि इन्हें गुणोत्कर्ष का हेतु मान लेंगे तो अलंकारों में से बहुत से अलंकार परिभाषा के अन्दर ही न आयेंगे और परिभाषा व्यापक न ठहर कर मान्य न रहेगी।

आचार्य वामन का भी वही मत है जो आचार्य दण्डी का है; हाँ, यह अवश्य है कि वे गुणों की अपेक्षा रीतियों तथा वृत्तियों पर, जिन्हें वे काव्यात्मा मानते हैं—('रीतिरात्मा काव्यस्य', किन्तु साथ ही 'विशेषो गुणात्मा' भी कहते हुए गुणों का भी प्रधानत्व दिखाते हैं और कदाचित् इस प्रकार रीति एवं गुण दोनों सिद्धान्तों के मामंजस्यभूत सिद्धान्त के अनुयायी हैं) विशेष बल देते हैं।

मम्मटजी ने भी गुणों को रसों का अंगी धर्म, शौर्यादिक आत्मांगी धर्मों के समान तथा रसों को उत्कर्ष के हेतु मानते हुए अलंकारों को हारादि भूषणों के समान, अंगद्वार से उन गुणों का उपकार करने वाला कहा है—

“ये रसस्यांगिनोधर्माः शौर्यादिव इयात्मनः ।

उत्कर्षहेतवस्तेस्युरचलस्थितयो गुणाः ॥

उपकुर्वन्ति तं सन्तं मेऽङ्गद्वारेण जातुचित् ।

हारादिवदलंकारास्तेऽनुप्राप्तोपमादयः ॥”

—काव्यप्रकाश ।

भाष्यकार ने ‘अलंनियतेऽनेनेति करणव्युत्पत्त्या अलंकार शब्दः’—कह कर इन्हें शोभाकारी ही प्रकट किया है।

हेमचन्द्र ने भी अलंकारों को काव्यांगश्रित ही कहा है और आभूषणों के ही समान माना है—

“अंगश्रिता अलंकाराः ।”

भाष्यकार यहीं पर कहते हैं—‘रसस्यांगिनो यदङ्गं शब्दाद्यौ तथाश्रिता अलंकाराः’—रस के अंगी रूप शब्द और अर्थ के आश्रित रहने वाले अलंकार हैं।

इस प्रकार संस्कृत के प्रधान, प्रधान आचार्यों ने अलंकार शब्द की व्याख्याएँ

एक परिभाषाएँ दी हैं जिनसे हम यह निराश निराल भक्त है कि काव्य की शोभा बढ़ाने वाले धर्मों को अस्तर कहते हैं। भाषा-सौन्दर्य प्रवर्धक य अनकार रूपी अग्निपर धम शब्द और अथ (वे दो मुख्य तत्त्व जो भाषा एवं काव्य को बनाते हैं तथा अनिवार्य और अपादश्य तत्त्व हैं) पर सब प्रकार मन्त्राधारित हैं। इनका नामात्मा हवीं राम के गुणों का उत्पन्न एवं साहाय्य प्राप्त होता है और अर्थात् य विभिन्न वैविध्य एवं चमत्कार आ जाता है।

हिन्दी के आचार्यों का मत

भाषा व आचार्यों में से दो ही एक एम है जिन्होंने अनकार शब्द की परिभाषा दी है प्रायः और सभी आचार्य इस विषय में योनिवृत्ति हो पारन करन हैं। प्रदीपाचार्यों के प्रायः सभी में प्रथम मतिरामजी इत 'भक्ति सत्ताम' ही ऐसा है जिसमें अस्तर की परिभाषा दी मिली है—

“रस अथ तें भिन्न ओ, शब्द अथ के सीहि ।

अस्तर अथ भुवन सीतल, भुवन भानत सीहि ॥”

अर्थात् अस्तर या भुवन वह है जो आभूषण के समान हो (कला-बोझ पूर्ण, चमत्कारपूर्ण तथा भुवन रचन शक्ति रोचक और प्रतिभापूर्ण विविधता से युक्त हो) राम और अथ (भाषा) में प्रथम तथा शब्द और अथ पर (विभिन्न काव्य भाषा का स्वरूप बनता है) मन्त्राधारित होता है।

भिकारीदास के मन्त्र अस्तर विषय का, यदि पूर्ण विस्तृत नहीं तो सर्वथा पर्याप्त था उसने अधिक विवेक दिया है, किन्तु मेरा है कि आपने अस्तर की एक दैनान्तिक, व्यापक तथा भवितुषण शुद्ध परिभाषा नहीं दी।

उन्होंने अर्थात्कारों को ही विशेष रूप से ध्यान में रखन हुए कहा है “कहैं बचन कहैं व्यंग्य में, परे अलङ्कार वाच्य” अर्थात् ‘अनकार (चमत्कार या सौन्दर्य वैविध्य) कभी बचन (वाच्य या स्पष्ट स्वाभाविक अर्थ) और कभी व्यंग्य (सूच्यार्थ, जो स्पष्ट नहीं रहता बल्कि समझे पृथक् सा हो किन्ती अर्थ विशिष्ट अर्थ की ओर संकेत या सूचना देता है) में आ पड़ता है।” यह मन्त्र अस्तर का टीका नहीं, क्योंकि यह अनकारों के ऊपर घटित नहीं होता।

अन्य सभी के मत, जिनके ग्रन्थ प्राप्त हैं अनकारों को एक ओर से उठाकर प्रथम उनके पृथक्-पृथक् लक्षण एवं उदाहरण दी देन हैं। किसी के भी अनकार शब्द

की व्याख्या, व्युत्पत्ति एवं परिभाषा, जो सर्वथा सब पर लागू हो तथा स्वाभाविक, व्यापक, वैज्ञानिक और सर्वांग शुद्ध हो, नहीं दी । अस्तु, हम यही कह सकते हैं कि कदाचित् अलंकार के रूप, गुण एवं लवणादि से हमारे साहित्य का नायुमण्डल ऐसा भरा हुआ था तथा जनसमूह उससे ऐसा पर्याप्त परिचित था कि इन लोगों ने उसके परिचय देने की आवश्यकता ही न समझी थी ।

रीति और आचार्य परम्परा

डॉ० पारमनाथ त्रिवेदी

गद्य-वाङ्मय में रीति शब्द का प्रयोग अनेक अर्थों में हुआ है। सर्वप्रथम रीति शब्द ऋग्वेद में स्तुति के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है।^१ सामान्य रीति का अर्थ 'स्तुति' करने है।^२ विभिन्न काव्यशास्त्रियों ने अपने-अपने दृष्टिकोणों के अनुसार रीति के अनेक अर्थों का प्रतिपादन किया है। आसह काव्य, दण्डी और भोज मार्ग, वामन रीति, आनन्द पद-मघटना, कुतक कविप्रस्थानहेतु, रघुट एव मम्मट वृत्ति और विश्वनाथ रीति के नाम से सम्बोधित करते हैं। कई में रीति शब्द का अर्थ पद्धति लिया जाता है। भोज रीति गतौ घातु से कृत्स्न प्रत्यय बरके रीति शब्द की निष्पत्ति माना है और उसका अर्थ उन्होंने मार्ग (पन्था) किया है।^३ अग्निपुराणकार 'वचनृष कता' को रीति नाम से अभिहित करने हैं।^४ वचनृष कता को यदि हम अभिष्यक्ति कता का ही रूपान्तर मानें तो रीति का अर्थ और भी स्पष्ट हो जाता है। वामन विशिष्ट पद रचना को रीति कहते हैं। विशिष्ट का अर्थ है गुणसम्पन्न, और गुणसम्पन्नता ही सुदृग्ता का घटोत्थ है अतः सुन्दर पद-रचना करने की कला को रीति समझना चाहिये।^५ हिन्दी-साहित्यमनीषी इसे शैली कहते हैं। सुन्दर पद रचना रस, अनङ्कार, गुण, छन्दशक्ति आदि सभी के समावेश होने पर ही होती है और पद-रचना में विशिष्टतापूर्वक इन्हीं का समावेश करने पर हमें शैली या रीति का स्वरूप दृष्टिकोचर होता है।

रीति के अर्थ में शैली शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम पञ्चरत्न के महामाध्य ने

- १ महीव रीति शवसासरत् वृषक् । (ऋ० वे० २।२४।१४)
- २ महीव रीति महीवस्तुतिरिव । (ऋ० वे० सामान्यमाध्य)
- ३ बंदर्माविहित पन्था काव्ये मार्ग इति स्मृत ॥
रीड् गताविति पातो सा म्युत्पत्त्या रीतिरुच्यते । (सं० क० २।२७)
- ४ वाग्विद्या सम्प्रतिज्ञाने रीति । (अ० पु० ३४४।१)
- ५ विशिष्टा पदरचनारीति । विश्वयोगशास्त्रा । (ध्व० १।२।७-८)

सबती है। जत बदा का शब्द-सौन्दर्य आदिकाल से ही रीति के अस्तित्व का निदान करता है।

वैदिक काल में प्रवृत्त रीति में ब्राह्मण काल में परिवर्तित होकर एक नया स्वस्व ग्रहण किया। उस समय रचनाशैली आत्मानात्मक एवं कर्णनात्मक हो गई। वैदिक काल के अन्त में घंती (रीति) में नवीन परिवर्तन हुआ, सो अधिक से अधिक बातों को संक्षेप में बह्ता चाहते थे अतः सूत्र शैली का मूलन हुआ। इसी घंती में सूत्र, व्याकरण, ध्यान आदि साहित्य निर्मित हुए। बदा के व्याख्यात्मक रूप में शास्त्र का निरुक्त एवं निष्पटु उपलब्ध होता है जहाँ पर घंती का केवल मूलात्मक रूप ही नहीं बल्कि उसका अनवृत्त स्वस्व भी प्राप्त होता है। निरुक्त में उपमा के जनक बदा का निरूपण उपलब्ध होता है। पार्श्विक की अष्टाध्यायी में तो उपमा के स्वस्व का सम्यक् निर्धारण हो चुका था। वाचस्पत्यय की अभिधा आदि शब्द-शक्तिओं का विवरण दशम-शास्त्र में प्रारम्भ हो गया था जिससे कि वाचस्पत्यय में महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। व्याख्यात्मक शैली की उद्भावना पञ्चमि के समय हुई। चोकर नाट्य आदि इसी शैली के परिचायक हैं। इनमें सूत्रों की ललित बदा घंती में व्याख्याएँ हैं। परन्तु नव्य-न्याय दर्शन में एक नवीन घंती का मूलन हुआ, जिसमें अष्टाध्यायी अधिक होता था, बाण ने गौरी रीति में स्वीकार किया है। इस प्रकार घंती के विभिन्न रूपों का दर्शन हम संहृत साहित्य में उपलब्ध होता है।

सौक्तिक साहित्य के उदय की प्रस्तावित वेला में जबकि त्रीन्ध पथी के जोड़े में से एक को व्यास के द्वारा विद्वद् देवकर महर्षि वाल्मीकि के मुख से सरस्वती सहमा कूट पड़ी, एक नवीन शैली का प्रादुर्भाव हुआ। वह 'रामायी पठनी' कहलाई, जिसे कि 'मुकुमार' मा के नाम से अभिहित किया जाता है। मुकुमार माय में कोमल शब्दों का प्रयोग होता है। वाल्मीकीय रामायण इसी शैली में विवद्वत् किया गया। और इसी शैली में महाभारत, पुराण साहित्य एवं कालिदास आदि के ग्रन्थ रच गये। यह युग 'रसयुग' के नाम से प्रसिद्ध हुआ। इस प्रकार नान्य-शास्त्र के पूर्व तक साहित्य-रचना की अनेक शक्तियाँ विवक्षित हो चुकी थीं, किन्तु उनका शास्त्रीय विवरण नहीं हो पाया था।

रीति का शास्त्रीय विवरण नाट्य शास्त्र से प्रारम्भ होता है। वहाँ पर स्पष्ट रूप से रीति नाम से विवरण हो उपलब्ध नहीं होता किन्तु प्रवृत्ति के अन्तर्गम जावन्तो,

१ ना निपाद ! प्रतिष्ठप्रत्ययस्य आदयतो समा ।

प्रत्ययान्वयिषुनादेकमवधौ कामभोहितम् ॥ (वाल्मीकीय रामायण)

दाक्षिणात्या, पाञ्चाली, उडुमागधी ये चार रीतियाँ मानो गई हैं ।^१ नाट्य-शास्त्र में पृथ्वी के नाना देशों के वेश-भूषा, भाषा, आचार-वार्त्ता को प्रकट करने वाली प्रवृत्ति कही गई है ।^२ इस प्रकार देश की प्रमुख विशेषताओं के आधार पर रीति का निर्माण हो चुका था, और उनके शास्त्रीय विवेचन की रूपरेखा नाट्य-शास्त्र से प्रारम्भ होती है । नाट्य-शास्त्र के इस विवेचन के आधार पर अग्निपुराणकार ने रीति का स्पष्ट विवेचन किया है । वहाँ पर 'वक्तृत्वं कला' के रूप में रीति का स्वरूप स्वीकार कर रीति के चार भेद स्वीकार किये गये हैं—वैदर्भी, गौड़ी, पाञ्चाली और लाटी ।^३ वस्तुतः ये नाम-भेद से नाट्य-शास्त्र की प्रवृत्ति के ही रूप हैं—

अग्निपुराण	नाट्य-शास्त्र
वैदर्भी	दाक्षिणात्या
गौड़ी	उडुमागधी
पाञ्चाली	पाञ्चाली
लाटी	आवन्ती

इस प्रकार अग्निपुराणकार ने चारों रीतियों का पृथक्-पृथक् स्वरूप निर्दिष्ट कर शास्त्रीय रूप प्रदान किया । रीति का व्यापक अर्थ लेते हुए रीति को समाप्त, अलङ्कार एवं मृदु पद्यावली से सम्बद्ध किया, जो कि काव्यशास्त्रियों के लिए विवेच्य विषय रहा । वाण ने यद्यपि रीतियों का शास्त्रीय विवेचन नहीं किया है किन्तु रीति के सम्बन्ध में वे अग्निपुराण की ही मान्यता स्वीकार करते हैं । उत्तर भारत के लोग श्लेषप्राय, पश्चिम के लोग अर्थगौरव, दाक्षिणात्य उत्प्रेक्षा और पूर्व भारत के लोग अक्षरडम्बर पसन्द करते हैं ।^४ वाण का कथन है कि नवीन भावसौन्दर्य, अप्राम्या जाति, अक्सिष्ट श्लेष, स्फुट रस और विकटाक्षरबन्ध इन सबका एकत्र सन्निवेश दुर्लभ है ।^५ वाण के इस कथन से हमारे ही मत की पुष्टि होती है । वाण स्पष्ट रूप से रीति का नाम नहीं लेते हैं, किन्तु उनकी विवेचन शैली से यह तात्पर्य प्रस्फुटित होता है कि रीति एक रचना शैली है । उनकी इस शैली के अन्तर्गत रस, गुण, अलङ्कार

- चतुर्विधाप्रवृत्तिश्च प्रोक्ता नाट्य प्रयोगतः ।
आवन्ती दाक्षिणात्या च पाञ्चाली चोद्यमागधी ॥ (नाट्य-शास्त्र १५।३६)
- पुनर्व्यां नानादेशेष्वेकभाषाचारवार्ताः स्थापयतीति प्रवृत्तिः । (नाट्य-शास्त्र)
- दाग्विद्या सम्प्रतिज्ञाने रीतिः साप्चित्तुविधा ॥ (अ० पु० ३४०।१)
- श्लेषप्रायमुदीच्येषु प्रतीच्येष्वर्थमात्रकम् ।
उत्प्रेक्षा दाक्षिणात्येषु गौडेष्वक्षरडम्बरः (हर्षचरित)
- नवोद्यो जातिरग्राम्या श्लेषोऽक्सिष्टः स्फुटोरसः ।
विकटाक्षरबन्धश्च कृत्स्नमेकत्र दुर्लभम् ॥ (वाणभट्ट)

आदि सभी समाधिष्ट हैं। उस समय गीति क विभाजन का आधार प्रादेगिर या विन्तु बाग न स्वयं मन्त्रा महन्त्र नहा दिया है। नामह इन प्रादेगिर आधार का मानना न दत्त हुए गीति का व्यापक अर्थ न दत्त गीति का अर्थ का प्रमाण करन हैं। २ साधो गीति काव्यम् क अनुसार काव्य का स्वस्थ निगारित कर काव्य क प्रकारा म गेड और बंदन का उन्वय करन हैं। उनका मतन है कि अनुक काव्य बंदन हान न थष्ट है और जमुव गेड होने से हेय, यह उचित नहीं है। का० भी वस्तु नाममात्र म गुदर या जमुदर नहीं होती। बंदन काव्य म भी यदि स्पष्टता (प्रसादगुण) सरलता एवं कामना हा, पुष्टापंता एवं वतामि न हो ता वह समान क समान केवल धुनिमपुर हाता है। इसी प्रकार गेड काव्य भी जरद्वार युक्त जगाम्य अथवान् व्यापकमन तथा अनाकुन हाने म थष्ट हाता है। अन्यथा इन गुणों म होन बंदन भी थष्ट नहीं हाता है।^१ अत नामह क अनुसार दानो प्रकार क काव्य अपन अपने स्थान पर प्रगस्त हैं। नामह क इस काव्य' शब्द का तात्पर्य समझने के लिए उनकी पूर्वापर शब्द-मात्रना पर भी ध्यान देने की आवश्यकता है। काव्य क दो ही प्रकार हैं, यह उनकी शब्द मात्रना से स्पष्ट नहीं होता है। वही क अलंकारवादी आचार्य हैं वही क मध्यान्वार एवं अर्थालंकार के साथ साथ काव्य म निर्दोषता एवं गुणयुक्तता का भी विधान करते हैं और अलंकारप्रसादादिगुण युक्त एवं साम्यादि वापरहित (असाम्य) काव्य की श्रष्टता का प्रतिपादन करन हैं। इनके ये दो प्रकारता उपसंगण मात्र हैं अतः इनके अतिरिक्त काव्य के और भी प्रकार हो सकन हैं। जैसा कि दण्डी की शब्द-मात्रना से स्पष्ट होता है। यद्यपि बाणी के अनेक भाग हैं और उनम सूक्ष्म भेद भी हाता है किन्तु बंदन और गेड दो ही भाग प्रगस्त हैं क्योंकि इन दोनों का भेद स्पष्ट है।^२ दण्डी के इस कथन म यही तात्पर्य प्रस्फुटित हाता है कि सन्ध रचना क अनेक भाग हैं अर्थात् रचना का अनेक सतिया म विभाजन किया जा सकता है। और यही दण्डी की गीति विवेचना है। दण्डी का यह विवेचन नामह के मत की स्पष्टता का पूरक है। इस प्रकार नामह गीति क व्यापक अर्थ का ही समाधान करन हैं।

इन श्रुतिया का विवेचन नामह एवं दण्डी के पूर्व भी विद्यमान था। उस समय भी विभिन्न देशों म विभिन्न प्रकार की श्रुतिया प्रचलित था। आज भी विभिन्न प्रान्ता की विभिन्न भाषाएँ एवं विभिन्न रचना श्रुतिया विद्यमान हैं। उस समय विभिन्न

- १ अपुष्टायमवकीर्ति प्रसन्नमनु कोमलम् ।
निम्न गेयमिवेत तु केवल धुतिपेक्षनम् ॥
अलङ्कारवदग्राम्यमर्थं व्याप्यमनाकुलम् ।
गोडीपमपि साधोयो वदभमिति नान्यथा ॥ (का० अ० भा० ११३४-३५)
- २ अस्तपनेको गिरा माग सूक्ष्मभेद परस्परम् ।
तत्रवदभगोडीयो चर्चते प्रस्फुटान्तरो ॥ (का० भा० ११६०)

देशों की रचनापद्धतियों में विशेषताएँ थीं जिन्हें कि बहुमत मान्य करता था । उन्हीं के आधार पर इन शैलियों का विभाजन हुआ होगा, किन्तु बाद में काव्य-पद्धतियों के विकास के साथ-साथ उन विशेषताओं का वन्धन भी मिथिल हुआ, कवियों के स्वभाव एवं दृष्टि के अनुसार उनमें परिवर्तन हुआ, किन्तु परिवर्तन के बाद भी नाम उसी रूप में रहे । जब उनका शास्त्रीय विवेचन प्रारम्भ हुआ; अग्नि-पुराण के समय वे केवल देश-विशेष से सम्बद्ध न रहकर रचनाशैली से सम्बद्ध हो गये । भामह, जिन्होंने प्रायः अग्निपुराण का अनुसरण किया है, वे भी अग्निपुराण का अनुसरण करते हुए देश-विशेष की सीमा में नियन्त्रित शैली विभाजन का विरोध करते हैं । किन्तु उस समय उसका स्वरूप क्या रहा, यह सम्भवतः आज के आलोचकों को ज्ञात नहीं है । तत्तद्देश की वेश-भूषा, रहन-सहन एवं भाषण-शैली विभिन्न प्रकार की होती रही है । इसका यह अर्थ नहीं होता कि इनका यह स्वरूप रुढ़ हो गया होगा, जैसाकि पञ्चसि के इस कथन से स्पष्ट होता है कि देश-देशान्तरों में एक ही शब्द विभिन्न प्रकार से उच्चारित होते रहे हैं ।^१ यथा यह उस देश की उच्चारण शैली नहीं कही जा सकती ? इसी प्रकार तत्तद्देश की रचना-शैली भी पृथक्-पृथक् रही होगी । काव्यशास्त्रियों ने उसे नियन्त्रण में बाँध कर उसे रीति के स्वरूप में सीमित कर दिया । और उसे शास्त्रीय विवेचन का स्वरूप दे दिया । यद्यपि यह कार्य नाट्य-शास्त्र एवं अग्निपुराण के समय ही प्रारम्भ हो गया था किन्तु श्रेय भामह एवं दण्डी को मिला । भामह ने उसके उसी व्यापक अर्थ का स्वरूप शास्त्रीय रूप में परिणत किया, किन्तु दण्डी उसका स्वरूप गुणों तक ही सीमित रखते हैं । जहाँ भामह के विचार से रीति (काव्य) का स्वरूप अलंकार, गुण एवं दोष आदि के विचारों तक निर्धारित करते हैं, वहाँ दण्डी ने उनकी अपेक्षा रीति का स्थान सीमित कर केवल वैदर्भ मार्ग को ही दश गुणों से सम्बद्ध कर उसे वैदर्भ मार्ग का प्राण बताया है ।^२ दण्डी की इस मिथिल विचारधारा को ध्यान में रखकर वामन ने रीति को काव्य के आत्मतत्त्व के रूप में देखा ।^३ यही नहीं, बल्कि वामन ने रीति की व्यापकता को पुनः प्रस्फुटित कर उनके अन्तर्गत काव्य की सभी रूपविधाओं का समावेश कर दिया । वामन के मत में रीति तीन प्रकार की होती है—वैदर्भी, गोड़ी, पान्थाली । उनके अनुसार समस्त काव्यसौन्दर्य इन तीन रीतियों में इस प्रकार समाविष्ट हो जाता है जिस प्रकार रेखाओं के भीतर चित्र

१. प्रियतद्विता दाक्षिणास्याः । यथा लोके वेदे चेतिप्रयोक्तव्ये लौकिकवैदिकेष्विति प्रयुज्यन्ते । सर्वेऽपि स्वस्वेते शब्दाः देशान्तरेषु प्रयुज्यन्ते । यथा श्रवतिर्गतिर्कर्मा कर्मोलेष्वेव भावितो भवति, विचार एवेनमार्था भावन्ते शब्द इति । हम्पतिः सुराष्ट्रेषु रंहतिः प्राच्यमण्डेषु, यमिमेव त्वार्थाः प्रयुज्यन्ते ।

(महाभाष्य पस्पशाह्निक)

२. इति वैदर्भमार्गस्य प्राणाः दशगुणाः स्मृताः । (काव्यादर्श)

३. रीतिरात्मा काव्यस्य । (का० अ० सू० १।२।६।)

प्रतिष्ठित होता है।^१ वामन ने अनुसार रीति का अर्थ है रचना शैली, जो गुणाश्रित है, गुण बाध्य मुशोभित करने वाले नित्य धर्म हैं। दोष गुणानाब के रूप हैं। गुण के योग एव दोष के रयाम से काव्य में सौन्दर्य आता है। अतः सौन्दर्य रस तथा बाह्य-सौन्दर्य अलवार हैं।^२ इस प्रकार वामन की इस शब्द-योजना के अन्तर्गत गुण, दोष, रस अलंकार आदि सभी समाविष्ट हैं।

वामन के पश्चात् आनन्दवद्धन पदसघटना को रीति मानते हैं। वामन की पद-रचना और आनन्द की सघटना एक ही है, किन्तु जहाँ वामन रीति को गुणाश्रित मानते हैं वहाँ आनन्द गुणाश्रित होने हुए भी रसाभिव्यक्ति का साधन बताते हैं।^३ उन्हें रीति की आत्मतत्त्व वाली मान्यता मान्य न हुई और उन्होंने ध्वनि को आत्मा के स्थान पर आरोपित कर ध्वनिवाद का प्रवर्तन किया। ध्वनिवाद के इस युग में रीति के शास्त्रीय महत्त्व में शिथिलता हुई और इसी युग में कुन्तक ने, जिन्हें ध्वनि के आत्मतत्त्व का पक्ष स्वीकार नहीं है वक्रोक्ति को आत्मस्थान प्रदान किया।^४ कुन्तक ने यद्यपि वक्रोक्ति का काव्य का जीवन स्वीकार किया किन्तु उन्होंने रीति की भी व्यापकता स्वीकार करते हुए उसे 'वक्त्रिप्रस्थान' हेतु कहा है। इसका अर्थ होता है जिससे कवि प्रस्थान करे। दूसरे शब्दों में यह रचना शैली है। क्योंकि मानव स्वभाव के आधार पर सुकुमार आदि तीन माग रचना शैली से पृथक् नहीं कहा जा सकता। इस प्रकार कुन्तक ने प्रकारान्तर से रीति की व्यापकता को स्वीकार दिया है। राजशेखर 'वचनविन्यास-क्रम' को रीति मानते हैं।^५ यह वचनविन्यासक्रम रचना शैली से पृथक् नहीं है। वचन का अर्थ है मन्त्र और विन्यासक्रम का अर्थ है रचना। इस प्रकार शब्द-रचना, रचना शैली से भिन्न नहीं कही जा सकती।

मम्मट रीति का पृथक् विवेचन न कर अनुप्रासासकार के अन्तर्गत उपनागरिका, पद्या और कौमला इन तीन वृत्तियों का प्रतिपादन करते हैं। ये ही तीन रीतियाँ वामन आदि आचार्यों के मत में मान्य तीन रीतियाँ हैं।^६ ऐसी मान्यता प्रदान कर मम्मट नियत वषण्णतरसविषयक व्यापार को वृत्ति मानते हैं।^७ मम्मट ध्वनिवादी

१ एतानु तिसृषु रीतिषु रेखाध्विष चित्रकाव्य प्रतिष्ठितमिति ।

(का० अ० सू० सू० १।२।१३)

२ का० अ० सू० प्रथमाधिकरण ।

३ गुणानाश्रित्य तिष्ठन्ती भाषुर्मादीन् व्यनक्ति सा रसादीन् । (ध्व० ३।६)

४ वक्रोक्तिः काव्यजीवितम् । (कुन्तक)

५ वचन विन्यास क्रमोरीति । (काव्यभोमासा)

६ एतास्तिस्मि वृत्तयो वामनादीनां मते चदर्शो गोदीया पाञ्चाल्याह्वया रीतय उच्यन्ते ।
(काव्यप्रकाश, नवम उल्लास)

७ निपतवषण्णतोरसविषयको व्यापार (काव्यप्रकाश वृत्ति)

आचार्य हैं। वे रीति की व्यापकता-अव्यापकता को अपना लक्ष्य नहीं बनाना चाहते थे। उन्हें तो ध्वनिवाद की स्थापना कर व्यञ्जना सिद्धि करना था। सम्भवतः उन्हें रीति की व्यापकता का ध्यान रहा हो और उसे खैली के रूप में स्वीकृत कर सभी काव्यतत्त्वों को उसी में समाविष्ट कर ध्वनि काव्य का विवेचन किया हो और वृत्ति का विवेचन पृथक् रूप से किया हो। विश्वनाथ रसों का उपकार करते वाले अङ्ग-संस्थान के समान पदों की संघटना को रीति मानते हैं।^१ विश्वनाथ यद्यपि काव्य के अनेक भेद मानते हैं जो खैली के परिचायक हैं। लौकिक साहित्य की प्रभातकालीन 'रसमयी शैली' को काव्य का स्वरूप माना है किन्तु रीति नाम से नहीं। सम्भवतः उन्होंने मौलिकता दिखाने के लिए ही ऐसा किया होगा और रीति को रसोपकारक काव्य के रूप में। जहाँ बागन ने उसे आत्मा का स्थान प्रदान किया था, विश्वनाथ अंगसंस्थान तक ही सीमित रखते हैं।

इस प्रकार रीति के स्वरूप का विवेचन कर हम देखते हैं कि वह काव्य की धारणा है, काव्य के कलेवर को मनोरूप देने वाली सज्जा है, उसके प्रभाव में मादक स्पन्दन उत्पन्न करने वाली गति है। वेद की ऋचाओं में उनका जन्म हुआ और कवियों ने उसी के आश्रय में अपने-अपने काव्य को चमत्कृत किया है। ऐसा स्वीकार करने में कि सम्भवतः आचार्यों ने उसके चमत्कारी स्वरूप की चक्काचोंथ के कारण ही उसकी अनेक नामों से संस्तुति की है, उसे अनेक आभरण पहनाये हैं, उसके अंग-प्रत्यङ्गों में से किसी को कोई अत्यन्त दक्षिण प्रतीत हुआ तो किसी को कोई, हमारे सम्मुख कोई याथा नहीं है।

१. पदसंघटना रीतिरङ्गसंस्थान विशेषणम् ।
उपकर्तृ नृसादीन् । (सा० २० ६।१)

संस्कृत काव्य-शास्त्र में वक्तोक्ति-सम्प्रदाय

डा० रामगोपाल शर्मा 'विनेश'

संस्कृत वा काव्यशास्त्र संसार का सबसे अधिक समृद्ध काव्यशास्त्र है। भरत मुनि म तद्वर भामह, दण्डी, वामन, उद्भट रट्ट, आनन्दवर्धन, अभिनवगुप्त, मम्मट धर्मेन्द्र कुन्तक प्रभृति अनेक आचार्यों ने अपनी मौलिक प्रतिभा और सार-प्राहिणी मनीषा से इस शास्त्र को विभिन्न ज्ञात दिशाओं का ररस्याद्घाटन किया है। काव्य के विभिन्न पक्षों का जैसा गम्भीर चिन्तन और सिद्धान्त-निर्धारण इन आचार्यों ने किया है वैसा अन्य किसी भी भाषा के ज्ञाताय नहीं कर सके। इन सब विद्वानों ने जिस दिशा में प्रस्थान किया है, उसका एक एक कोना वे देख आये हैं। किसी ने यह अनुभव किया है कि 'रस' काव्य की आत्मा है तो किसी ने अलंकार, गुण, रीति ध्वनि, औचित्य या वक्तोक्ति को काव्य की आत्मा माना है। मान्यताओं के इस विभेद के कारण संस्कृत-काव्यशास्त्र के निम्नावित छ. प्रमुख सम्प्रदाय हो गये हैं—

- (१) रस-सम्प्रदाय—इसके प्रवक्तक भरतमुनि माने जाते हैं।
- (२) अलंकार-सम्प्रदाय—भामह ने इस सम्प्रदाय के सिद्धान्तों का प्रवर्तन किया तथा उद्भट और रट्ट ने अपनी टीकाओं से उसका समर्थन किया।
- (३) रीति-गुण-सम्प्रदाय—दण्डी और वामन इस सम्प्रदाय के प्रवक्तक माने जाते हैं।
- (४) ध्वनि-सम्प्रदाय—इसके प्रवक्तक आनन्दवर्धन और समर्थक अभिनवगुप्त थे।
- (५) औचित्य-सम्प्रदाय—आचार्य धर्मेन्द्र ने इस सम्प्रदाय के सिद्धान्तों को शास्त्रीय रूप देकर काव्यशास्त्र के एक नये पक्ष का उद्घाटन किया।
- (६) वक्तोक्ति-सम्प्रदाय—आचार्य कुन्तक इस सम्प्रदाय के प्रवक्तक माने गये हैं।

इन छ. सम्प्रदायों के सिद्धान्तों में परस्पर बहुत मतभेद पाया जाता है। प्रत्येक सम्प्रदाय काव्य की आत्मा का निर्धारण अपने-अपने सिद्धान्त के अनुसार करता है। किन्तु साहित्यशास्त्र का निष्पक्ष दृष्टि से मन्थन करने वाले विभिन्न

आचार्यों की अब तक की उपलब्धियों से यह स्पष्ट है कि इन सबमें वक्रोक्ति-सिद्धान्त ही सर्वाधिक व्यापक तथा सामंजस्यपूर्ण काव्य-सिद्धान्त है ।

वक्रोक्ति-सिद्धान्त का प्रतिपादन करने वाले आचार्य कुन्तक काश्मीर के निवासी थे । उन्होंने ग्यारहवीं शताब्दी के आरम्भ में 'वक्रोक्ति-जीवित' ग्रन्थ की रचना करके इस सिद्धान्त का प्रचलन किया था । इसमें पूर्ववर्ती सभी काव्य-सिद्धान्तों का समन्वय मिलता है । इसलिए कुन्तक ही प्रथम आचार्य थे, जिन्होंने काव्यशास्त्र के क्षेत्र में फैले हुए विवादों का एक सामंजस्यपूर्ण समाधान खोजने की चेष्टा की । उन्होंने यह घोषणा की थी कि—

वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्

तथा

वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यमंगीभणितिरुच्यते ।

कुन्तक का वक्रोक्ति-सिद्धान्त कितना महत्त्वपूर्ण है इसका अनुमान इसी से लगाया जा सकता है कि इस सिद्धान्त ने केवल संस्कृत-काव्य-सिद्धान्तों में ही समन्वय उपस्थित नहीं किया, अपितु आधुनिक प्राच्य एवं पश्चात्य काव्य-सिद्धान्तों के मतान्तरों में भी सामंजस्य उपस्थित करने की बहुत बड़ी क्षमता उसमें निहित है । आधुनिक विद्वानों ने भी यह तथ्य निर्विवाद रूप से स्वीकार किया है कि वक्रोक्ति-सिद्धान्त भारतीय काव्यशास्त्र का सर्वाधिक मौलिक सिद्धान्त है ।

कुन्तक से पहले वक्रोक्ति का अस्तित्व अन्य किसी कवि या आचार्य ने स्वीकार न किया हो ऐसा बात नहीं है । बाण की कादम्बरी में 'वक्रोक्ति निपुणेन विलासी जनेन' कहकर इस शब्द का सैद्धान्तिक अर्थ में प्रयोग किया गया है । सुबन्धु की रचनाओं में भी इस शब्द के सुन्दर मिलते हैं । काव्यालंकार के रचयिता भामह ने 'दृष्टावाचामलंकृति' कहकर शब्द और अर्थगत वैचित्र्य के रूप में वक्रोक्ति को सभी अलंकारों का मूल सिद्ध किया है । उनकी मान्यता है कि वक्रोक्ति से रहित चमत्कारहीन वाक्य काव्य के स्तर से गिर जाता है और 'वाता' मात्र रह जाता है । वे कहते हैं—

गतोऽस्तमको भातिन्दुर्यान्ति वासायः पक्षिणः ।

इत्येवयादि किं काव्यं वातमिनां प्रचक्षते । (काव्या० २।८७)

भामह का विश्वास था कि वक्रोक्ति के बिना काव्य में सौन्दर्य नहीं आ सकता । उन्होंने लिखा है कि—

सद्यः सवत्र वक्रोक्तिरनयाया विभाष्यते ।
 एन्नोप्यायविता वाय कोऽन्यारोऽनयायिना ॥

(काव्या० २।८५)

इस प्रकार भामह ने ही जो जरूरतवादी थे वक्रोक्ति के अतृप्त शब्द और वक्र का अन्तर्भाव करके समर्थन का वह माग सात दिया था जिसको आगे चलकर कुन्तव न स्वीकार दिया किन्तु भामह की मायताएँ वक्रोक्ति का अलंकार की सीमा न जागे न उजा सची थीं । उन्होंने वक्राक्ति और यतिव्योक्ति का समान जय में प्रयोग किया था तथा वक्राक्ति के बिना अलंकार का अस्तित्व अस्वीकार कर दिया था ।

भामह के पश्चात् दण्डी का नाम आता है जिन्होंने अपने काव्यादस' ग्रन्थ में मधुसूत वाङ्मय को स्वभावोक्ति एवं वक्रोक्ति के अन्तर्गत में विभाजित कर वक्रोक्ति की महिमा स्वीकार की । उन्होंने लिखा है—

दलेष सर्वासु पुण्याति प्राप्ते वक्रोक्तिषु धियम् ।

द्विधा भिन्न स्वभावोक्तिवक्रोक्तिश्चेति वाङ्मयम् ॥

(काव्या० २।३६२)

भामह स्वभावोक्ति की वक्रोक्ति से भिन्न नहीं कर पाय थे, किन्तु दण्डी ने दोनों की पृथक्-पृथक् सत्ता का उद्घाटन किया । नवी सताब्दी में आचार्य वामन ने अपने 'काव्यालंकार सूत्रवृत्ति' ग्रन्थ में साहस्यस्तरणभावोक्ति कहकर वक्रोक्ति को अलंकार के रूप में स्वीकार किया परन्तु उनकी मायता में कोई मौलिकता नहीं थी । इसी सताब्दी के एक दूसरे आचार्य दण्ड ने भी वक्रोक्ति को अनुकार-प्रकृति सीमित रखा । आनन्दवर्धन ने अतिव्योक्ति और वक्रोक्ति को पर्याय बताकर भामह के मत का अस्वास्थ्य में समर्थन किया । अजिनवर्गुण ने भी वक्राक्ति को स्वीकार किया किन्तु शब्द और अर्थ की लोकोत्तर अतिशयता से आगे वे भी उसे न ले जा सके ।

अतः वक्रोक्ति को काव्य की आत्मा घोषित करने वाले प्रथम आचार्य कुन्तक ही हैं । उन्होंने इस मान्यता का खण्डन किया कि वक्रोक्ति शब्दालंकार या अर्थालंकार मात्र है । उन्होंने वक्रोक्ति को एक व्यापक अर्थ में स्वीकार किया तथा 'शास्त्रादि-प्रसिद्धशब्दार्थोपनिबन्धनिरुक्ति' 'प्रसिद्ध प्रस्थान व्यतिरेकि', 'अतिशयान्तप्रसिद्ध व्यवहारसरणि' आदि कहकर उसकी नये इन स व्याख्या की ।

कुन्तव के वक्रोक्ति-मिथ्यात्व की व्यापकता उनके वाच्य-सम्बन्धी दृष्टिकोण

की व्यापकता पर आधारित है। वे शब्द और अर्थ दोनों के समुचित समन्वय को काव्य की संज्ञा देने वाले प्रथम आचार्य हैं। उन्होंने अपने 'वक्रोक्तिजीवित' ग्रन्थ में लिखा है कि—

शब्दायौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनि ।
वन्द्ये व्यवस्थितौ कान्यतद्विदाह्लादकारिणि ॥
(वक्रो० जीवि०, १।७)

इस प्रकार कुन्तक के मतानुसार शब्द और अर्थकाव्य का शरीर है, अतः वे अलंकार्य की सीमा में आते हैं और वक्रोक्ति ही उस शरीर का एकमात्र अलंकार है। उन्होंने लिखा है—

उन्मात्रेतात्संफर्यौ तथोः पुनरलंकृतिः ।
वक्रोक्तिरेव वेदाध्य भंगो-मणितिरुच्यते ॥
(व० जी०, १।१०)

इस युक्ति के आधार पर वक्रोक्ति के सम्बन्ध में कुन्तक की धारणा को स्पष्ट रूप में समझा जा सकता है। ध्यान देने की बात है कि कुन्तक ने वक्रोक्ति को जिस रूप में अलंकार कहा है, उस रूप में वह पूर्ववर्ती आचार्यों की मान्यताओं से बहुत भिन्न है। उन्होंने वक्रोक्ति को शब्द या अर्धगत अलंकार न मानकर इन दोनों से बनने वाले काव्य शरीर की आत्मा माना है। जिस प्रकार शरीर की समस्त शोभा प्राण पर निर्भर है, उसी प्रकार काव्य की शोभा उसकी वक्रोक्ति रूपी आत्मा पर निर्भर है। इसलिए कुन्तक ने कवि-कर्म की कुशलता से उत्तम चमत्कार के ऊपर आश्रित एक विशेष कथन-शैली के रूप में वक्रोक्ति की महत्ता स्वीकार की है। उन्होंने वर्ण-चमत्कार, शब्द-सौन्दर्य, विपक्ष-वस्तु की रसशीलता, अप्रस्तुत योजना, प्रवृत्त कल्पना आदि सबको वक्रोक्ति के अन्तर्गत स्थान दिया है। अतः उनकी दृष्टि में वक्रोक्ति का आशय केवल वक्र उक्ति (टिढ़ी बात) अर्थात् किसी बात को सीधे ढंग से कहने के स्थान पर वक्र ढंग से कहना मात्र नहीं है। वे अभिनव गुप्त की इस मान्यता से वक्रोक्ति की अर्थ-सीमा को बहुत आगे खींच ले गये हैं—

“शब्दस्य हि वक्रता अभिव्यक्त्य च वक्रता लोकोत्तीर्णं रूपेणवस्थानमिति
अमेवासौ अलंकारस्यालंकारान्तर भावः ॥”

अतः वक्रोक्ति केवल “वाच-चातुर्य” अथवा “उक्ति-चमत्कार” नहीं है। कुन्तक ने उसे कवि-व्यापार या कवि-कौशल के रूप में स्वीकार किया है। वे एक

और तो रस का वक्ताक्ति का प्राण रस मानत है और दूसरी ओर बवि-वल्पना को भी स्वीकार करत है। या राग-भावना और अलंकारगत वल्पना का सामञ्जस्य उनकी वक्ताक्ति में मिलता है। ध्यान रखने की बात यह है कि उन्होंने रस को अर्थ में स्वीकार किया है तथा अभी वक्ताक्ति को ही माना है। उनके मतानुसार रस का बिना भी वक्ता की रक्षा हो सकती है, किन्तु व ऐसी वक्ता को आदरणीय नहीं मानते।

वाल्मिकि ने अपने प्रथमोक्त रस, अलंकार तथा ध्वनि सिद्धान्तों की एकाग्रता को देख और समझ कर होना वा सम्भव करने के लिए अपना वक्ताक्ति-सिद्धान्त प्रतिपादित किया था। रस अलंकार या ध्वनि को पृथक्-पृथक् काव्य की आत्मा मानने से काव्य की विराट् सत्ता खण्डित हो रही थी। कुन्तक ने अरुण मिद्वान्त में काव्य की पूर्ण सत्ता को स्वीकार किया। यही कारण है कि उनका वक्ताक्ति-सिद्धान्त काव्य के कला-पक्ष पर अधिक बन देता हुआ भी उसके वस्तु तथा भावपक्षों की पूर्ण रक्षा करता है। उनकी वक्ताक्ति का क्षेत्र काव्य की समस्त परिधि को ढके हुए है। वे यह नहीं मानते कि वक्ता की वक्ता केवल शब्द या अथवा तर्क ही मिलती रहती है। उनकी मान्यता है कि जब भाव या रस उद्दीप्त होता है तो उक्ति की वक्ता स्वतः उत्पन्न हो जाती है। अतः रस निष्पत्ति के सिद्धान्त में विश्वास रखने वालों से कुन्तक का कोई विरोध नहीं है और न अलंकारवादियों का सिद्धान्त ही उनकी वक्ताक्ति की सीमा के बाहर पहुँचता है। उनके मत से एक ओर तो रस बिहीन काव्य केवल शब्द या अर्थ की श्रृंखला का चमत्कार रह जाता है और दूसरी ओर वे यह भी मानते हैं कि बवि-वल्पना के अतिवाय धर्म वक्ता-वक्ता के बिना काव्य में रस या भाव की स्थिति सम्भव नहीं हो सकती।

कुन्तक ने वक्ताक्ति-सिद्धान्त का प्रतिपादन ध्वनि सिद्धान्त के आधार पर किया है। उन्होंने वक्ताक्ति के क्षेत्र को उन्हीं सीमाओं तक विस्तृत किया है जिन सीमाओं तक ध्वन्यालोककार ने ध्वनि को व्यापक बनाया है। इससे भी कुन्तक की समन्वय-प्रतिष्ठा युक्ति का पता चलता है। ऐसा प्रतीत होता है कि कुन्तक रस अलंकार, ध्वनि आदि का महत्त्व तो पहचानते थे किन्तु वे उसकी एकाग्रता से अननुष्ठान थे। वे किसी ऐसे सूत्र की खोज में थे, जो इन सबकी विशुद्ध सत्ता को समाप्त कर काव्य की अक्षर-सत्ता का उद्घोष कर सक। वक्ताक्ति-सिद्धान्त उनके उसी प्रयत्न का सुपरिणाम है।

कुन्तक ने वक्ताक्ति को छ भेदों में विभाजित किया है। वे भेद इस प्रकार हैं—

(१) वक्ताक्ति—यह वक्ताक्ति व्यक्त वक्ता के सौन्दर्य पर आश्रित है।

प्राचीन विद्वानों ने अनुप्रास एवं यमक को इसके अन्तर्गत माना है। कुन्तक की मान्यता है कि अनुप्रास का विधान कवि को अधिक निर्बन्ध होकर नहीं करना चाहिये। उसे पूर्ण आवृत्त वर्णों का मधुर तथा सुन्दर ढंग से प्रयोग करना चाहिए। उन्होंने लिखा है कि—

नातिनिर्धनविहिता नाप्यपेशल भुषिता ।
पूर्वावृत्त परित्याग नूतनावर्तनोज्ज्वला ॥
(ब० औ०, २-४)

कुन्तक ने यमक में सौन्दर्योद्भावना के लिए प्रसाद गुण, मुकुमारता तथा औचित्य की आवश्यकता भी बतलाई है।

(२) पद-पूर्वाङ्ग वक्रोक्ति—यह वक्रोक्ति पद के पूर्वाङ्ग की वक्रता में निहित रहती है। पर्याय, रुढ़ि, उपचार, विशेषण, संवृति, लिंग तथा क्रिया इत्यादि के विशेष प्रयोगों का वर्णन इसमें स्थान पाता है। इन्हीं के अनुसार उसके रुढ़ि-वैचित्र्य, वक्रोक्ति, पर्याय-वक्रोक्ति, उपचार-वक्रोक्ति, विशेषण-वक्रोक्ति, संवृति-वक्रोक्ति, प्रत्यय-वक्रोक्ति, वृत्ति-वक्रोक्ति, भाववैचित्र्य-वक्रोक्ति, लिंग-वैचित्र्य वक्रोक्ति तथा क्रिया वक्रोक्ति आदि कई भेद हो जाते हैं। इन भेदों के अनुसार कवि पर्याय, रुढ़ि आदि का सहारा लेकर वचन की वक्रता दिखलाता है। उदाहरणार्थ, रुढ़ि-वैचित्र्य वक्रोक्ति यही होती है, जहाँ कवि किसी वस्तु का अलौकिक ढंग से तिरस्कार करना चाहता है या उत्कर्ष दिखाना चाहता है। कुन्तक ने निम्नांकित श्लोक में यही वक्रोक्ति सिद्ध की है—

तदा जायन्ते गुणा यदा ते सहवर्ग्यं ह्यन्ते ।
रविकिरणानुगृहीतानि भवन्ति कमलानि कमलानि ॥

इस श्लोक में द्वितीय कमल शब्द लक्ष्मीपात्रत्व आदि गुणोद्देत कमल का अर्थ देता है। यह कमल की लोकोत्तर प्रशंसा है, जो रुढ़ि पर आश्रित है। अतः इसमें रुढ़ि-वैचित्र्य वक्रोक्ति है।

(३) पद-पराङ्ग वक्रोक्ति—पद के उत्तराङ्ग में प्रत्यय के द्वारा जब वक्रता प्रकट की जाती है, तब पद-पराङ्ग वक्रोक्ति या प्रत्यय-वक्रोक्ति कहते हैं। यह वक्रोक्ति काल-वैचित्र्य, कारक, संख्या, मुख्य, धातु-पद (उपग्रह), प्रत्यय एवं पद के अनुसार सात प्रकार की होती है। कारक के अनुसार पद-पराङ्ग वक्रता का एक उदाहरण लीजिए—

स्तन इन्द्रम् मन्द स्तनपयति बलात् वाय्वनियहो ।
 हठादन्त वृष्ट मुठति सरस पद्ममरव ॥
 शरण्यास्तापाब्जु पतति च वपास करतले ।
 न जानोमस्तस्या व इव हि विकार व्यतिकर ॥

जगत्वा आप मह है कि प्रियम के विरह म किसी तन्वगी को देख-लता की मनाएर मुद्रा उभोरन मा प्राप्त हुई है। उसक नेत्रो म निकन कर अधु उसके दोना स्तना मा धो रहे हैं। सरस पद्म स्वर वृष्ट के अंदर हठ-पूवर सोट रहा है। शरव्वदिका व ममान पीत वपोल हृयेसी पर गिर रहा है। उा (नायिका) के हृदय म कितन विकार उठ रहे हैं, यह किसी को ज्ञात नहीं। इस उदाहरण म अधु, स्वर तथा वपोल को चेतन व्यक्ति की कियार्ण करन हुए दिखाया गया है। अतः यही चारक की महायत्ता स बख्ता प्रकट हुई है।

(४) वाच्य-वक्रोक्ति—जब वाच्य के अंदर बचन की बचना पाई जाती है तब वाच्य-वक्रोक्ति हानी है। इसी वक्रोक्ति क अन्तर्गत कुन्तक न अवधारणों को सम्मिलित किया है। उसन इसके कई भेद माने हैं। वाच्य का प्रपाय मिलने प्रकार स हो सजना है, उतन ही प्रकार की वाच्य-वक्रोक्ति भी सम्भव है। कुन्तक ने इसके अन्तर्गत रस तथा वस्तु के ध्विष्य को भी सम्मिलित किया है।

(५) प्रकरण-वक्रोक्ति—प्रबन्ध क अन्तर्गत प्रकरण की चारुता को प्रकरण वक्रोक्ति माना जाता है। विभिन्न प्रकरणों के सहयोग से ही प्रबन्ध को प्रबलता प्राप्त हानी है। अिन प्रमणा से प्रकरण उपादय तथा सुंदर हो सकता है, उतका कुन्तक न विस्तार स उल्लेख किया है। उन्होंने बताया है कि प्रकरण की बख्ता उत्पन्न करन के लिए कवि को नायक के चरित्र म सौन्दर्यों-मीनक प्रसंगों का आयोजन करना चाहिए तथा प्रकरण को रस निर्भर बनाकर एक मूल इतिवृत्त के अनुचित प्रकरण म परिवर्तन करक मवीन प्रकरण की कल्पना करनी चाहिये।

(६) प्रबन्ध-वक्रोक्ति—इस कुन्तक न सब म अपिध ध्यायक बनावित माना है। यह समस्त काव्य पर आधारित होती है। या प्रबन्ध वक्रोक्ति कृति क अतीभूत सौन्दर्य की परिचायिका है। उसे सौन्दर्य-बोध की सबसे अधिक व्यापक दृष्टि भी कहा जा सकता है। कवि मूल कथानक क रस को बदलकर जब नूतन चामत्कारिक रस की मृष्टि करता है तब यह वक्रोक्ति मानी जाती है। प्रबन्ध वक्रोक्ति म कुशल कवि कथा क गौरव अर्थों को छोड़कर केवल सरस घटना की अभिव्यक्ति करता है। वह कथा व नायक को अभीष्ट फल के अतिरिक्त अन्य कई फलों को भी अनायास

उपलब्धि करा देता है। प्रबन्ध का नामकरण भी वह किसी विशेष घटना पर आधारित करता है।

वक्रोक्ति के इन प्रमुख भेदों को देखने से पता चलता है कि—

(१) वक्रोक्ति कथन के किसी-न-किसी वैचित्र्य या असाधारणता पर आधारित होती है।

(२) वक्रोक्ति-सिद्धान्त के अनुसार काव्य-वस्तु का विकास कवि की विशेष दृष्टि से एक विशेष रूप में होता है।

(३) वक्रोक्ति-सिद्धान्त में रस और ध्वनि का समाहार हो जाता है तथा सौन्दर्य-बोध का व्यापक दृष्टिकोण भी विकसित होता है।

(४) वक्रोक्ति-सिद्धान्त के अनुसार काव्य में कवि-व्यापार का विशेष महत्त्व है।

(५) कुन्तक ने भाव, अलंकरण और कल्पना तीनों का अपने वक्रोक्ति-सिद्धान्त में समन्वय कर दिया है।

अतः निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि वक्रोक्ति-सम्प्रदाय काव्य-शास्त्र का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण सम्प्रदाय है। वक्रोक्ति को व्यापक रूप में स्वीकार करने वाले कुन्तक तथा अन्य आचार्य उस विवेक से समृद्ध हैं, जिस विवेक से किसी वस्तु की रचना के सिद्धान्तों का निष्पन्न वैज्ञानिक पद्धति से अनुशीलन किया जा सकता है। वक्रोक्ति-सिद्धान्त ने अलंकार, रस, ध्वनि आदि सिद्धान्तों की एकांगिता का निवारण करके काव्य के पूर्ण स्वरूप तथा तत्त्वों का परिचय दिया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने वक्रोक्तिवाद को “पाश्चात्य विचारक क्रोचे के अन्निव्यंतावाद का विलासनी उत्पान” बताकर वक्रोक्ति की उस व्यापकता की उपेक्षा की है, जिसका कुन्तक ने बार-बार संकेत किया है। दुःख है कि आचार्य कुन्तक के पश्चात् इस सम्प्रदाय का अधिक प्रचार सम्भव नहीं हुआ। आधुनिक नया साहित्य जिन नये आध्यात्मों से निकल रहा है, उनकी अधिकांश पृष्ठभूमि वक्रोक्ति में निहित है। अतः यह आशा की जा सकती है कि जब हिन्दी के नये साहित्य का शास्त्रीय अध्ययन किया जायगा, तब संस्कृत के वक्रोक्ति-सम्प्रदाय की स्थायी महत्ता का पूर्ण रहस्योद्घाटन सम्भव होगा।

संस्कृत काव्य-शास्त्र में औचित्य-सम्प्रदाय

डा० जगद्गुप्त पाठक

संस्कृत काव्य शास्त्र में औचित्य की चर्चा करने से पूर्व यह आवश्यक है कि पञ्च सम्प्रदाय शब्द पर धोड़ा विचार कर लिया जाय। अधिकांश विद्वान् सिद्धान्त और सम्प्रदाय शब्द में कोई तारिफ़ भेद नहीं समझते। उन और अलंकार सिद्धान्त क्रमशः रस-सम्प्रदाय और अलंकार सम्प्रदाय भी कहलाते हैं। परन्तु यह एक परम्परा की बात है जो बहुत लचर है। सिद्धान्त और सम्प्रदाय दो विभिन्न वस्तुएँ हैं भन हा सिद्धान्त के आधार पर किसी सम्प्रदाय का निर्माण होता हो और सम्प्रदाय का ही कोई सिद्धान्त क्यों न हा। इन दोनों में व्याप्य-व्यापक अथवा अगतिभाव सम्बन्ध है। सिद्धान्त अग या व्याप्य है और सम्प्रदाय अगी अथवा व्यापक। सिद्धान्त का क्षेत्र कम है और सम्प्रदाय का अधिक। किसी भी मत्त्व का स्वतन्त्र विचार सिद्धान्त कहा जा सकता है परन्तु जब तक वह सिद्धान्त अपन भीतर अन्य सम्बद्ध सिद्धान्तों को इस प्रकार नहीं समझता है कि वे सिद्धान्त सापेक्ष रूप में उस एक ही सिद्धान्त के भीतर समाविष्ट हो जायें और एक ही सैद्धान्तिक मान्यता का अनुविधान करने लग तब तक वह सम्प्रदाय नहीं कहता सजना। भरतमुनि ने रस तथा अलंकार दोनों का विचार किया है। परन्तु उनकी दोनों स्थापनाएँ सिद्धान्त ही नहीं जायगी सम्प्रदाय नहीं। इन दोनों सिद्धान्तों का साम्प्रदायिक रूप देने वाला आचार्य हैं विश्वनाथ और जयदेव। विश्वनाथ के यहाँ काव्यमात्र रसात्मक होना चाहिये और जयदेव की दृष्टि में काव्य का स्वरूपाधारक तत्त्व एक मात्र अलंकार ही है। इस प्रकार सम्प्रदाय काव्य के समष्टि रूप का स्वरूप उपस्थित करता है किन्तु सिद्धान्त में इन प्रकार गवा नहीं रहता। औचित्य सम्प्रदाय भी एक ऐसा ही सम्प्रदाय है जो काव्य शास्त्र के समस्त सिद्धान्तों को अपने भीतर समेट कर काव्य के समष्टि रूप का स्वरूप उपस्थित करता है। यहाँ हम औचित्य सिद्धान्त के सम्प्रदाय बनने तक की प्रक्रिया का संक्षिप्त विचार कर रहे हैं।

यदि विद्वानों का यह कथन मत्त्व मान लिया जाय कि सम्प्रदाय शब्द से वह

सिद्धान्त अभिहित किया जाना चाहिये, जिसका जाये चलकर अन्य आचार्यों द्वारा अनुकरण एवं अनुगमन हुआ हो तथा इसके द्वारा उनकी मान्यताओं का परिवर्धन हुआ हो,"^१ तो हमारे प्रतिपाद्य को और भी अधिक बल मिल जाता है। क्योंकि औचित्य के भावदर्शी आचार्यों में भरत, भामह, दण्डी एवं प्रत्यक्षदर्शी आचार्यों में रुद्रट, आनन्दबर्धन, अभिनवगुप्त, कुन्तक, महिमगट्ट और भोज प्रमुख माने जाते हैं। इन सबके औचित्य सम्बन्धी विवेचन से यह स्पष्ट है कि औचित्य का सैद्धान्तिक इतिहास भी एक सहस्र वर्ष से भी अधिक अवधि को अपने भीतर समाधिष्ट किये हुए है। पर इस का सम्प्रदायिक स्वरूप आचार्य क्षेमेन्द्र ने ही स्पष्ट किया है, जिसकी प्रसंगतः चर्चा आगे की जायेगी।

संस्कृत साहित्य-शास्त्र का मूलसाधक विवेचन भरतमुनि के नाट्य-शास्त्र से प्रारम्भ होता है। उनका मुख्य प्रतिपाद्य नाट्य-शास्त्र है, अतः नाट्यांगों के भीतर सपेक्ष सम्बन्धों के रूप में उनकी औचित्य भाव की दृष्टि प्रसार पा सकी है। औचित्य शब्द का सिद्धान्त के रूप में यद्यपि साक्षात् अभिधान भरतमुनि ने नहीं किया है किन्तु पर्याय वृत्ति से इसके अर्थ या भाव की प्रतिष्ठा जितनी उन्होंने की है, उसके सामने आचार्य क्षेमेन्द्र की स्थापना भी हल्की पड़ती है। क्षेमेन्द्र के औचित्य का सारांश यही निकलता है कि वस्तुओं का परस्पर सम्बन्ध अनुरूप होना चाहिये।^२ भरत नाट्य-शास्त्र में इस अनुरूपता के कम से कम सँकड़ों उदाहरण हैं। नाटक-उत्पत्ति, रस, भाव, अभिनय, छन्द, अलंकार, वृत्ति आदि के निरूपण में अनुरूप, अनुसरण, अनुकरण, यथाविधि, यथावसर, यथाचार, यथारूप आदि पर्यायवाची शब्दों से सर्वत्र औचित्य का ही प्रसार दिखाई पड़ता है। औचित्य के निर्णायक तत्त्व का विचार तो आचार्य क्षेमेन्द्र ने भी नहीं किया, पर भरतमुनि ने नाट्य प्रयोग के निर्णायक के रूप में दो धर्मों माने हैं—लोकधर्मों और नाट्यधर्मों। इन्हीं दो धर्मियों के भीतर समस्त नाटकीय औचित्य के निर्णय हैं। नाट्य-विवादों के अवसरों पर भरतमुनि ने जो विभिन्न पक्षों के निर्णायकों का विचार किया है, वह भी इन्हीं धर्मियों की प्रत्यक्ष व्याख्या है।^३ भरतमुनि ने जिन ११ नाट्यांगों और उनके उपांगों के विधान का विचार किया है वह भी इसी औचित्य के अनुरोध से है कि ये नाट्यसिद्धि की ओर बढ़ने वाली प्रभावान्विति में अपने को अविरोधी और पोषक रूप में समर्पित कर दें। साहित्य में

१. 'संस्कृत काव्य-शास्त्र का सर्वेक्षण' एक लेख, 'साहित्य सन्देश' (जुलाई-अगस्त १९६२, पृष्ठ २५)

२. उचितं प्रातुराचार्याः सहस्रं किल यस्य यत् ।

उचितस्य च यो भावस्तदौचित्यं प्रचक्षते ॥

(औचित्य विचार-चर्चा, ७)

३. नाट्यशास्त्र, २७, ६३-६७ ।

क्या रस भी काव्य व सिा उसी प्रकार है जिस प्रकार मनुष्य के निष्ठ पारद रसायन । परन्तु औचित्य तो एम रसमिद काव्य वा भी मनुष्य व जीवनतत्त्व की भांति स्थायी जीवन तत्त्व है ।

स्पष्ट है कि काव्य व आमनत्त्व शृंगारादि रस की अपेक्षा भा धमेन्द्र ने औचित्य की महत्ता बढ़कर माना है । धमेन्द्र ने अपने मुक्त अभिनवगुप्त और अभिनव गुप्त के भी परम व्याख्येय ध्यनिवार व सिद्धान्तों का सफ़्फ़न न करत हुए भी अपने औचित्य सिद्धान्त का साम्प्रदायिक होन का महत्त्व प्रदान किया है । धमेन्द्र की दृष्टि यहाँ बड़ी सूक्ष्म है और दूरदर्शनी भी । रस का काव्य का आत्मतत्त्व स्वीकार करके भी उनकी मौनिक स्थापना यह है कि औचित्य तत्त्व ही उनका व्यवहारक है । आत्मा काव्य का निनात हिजा अन्तःपक्ष है । बिना जीवन की सत्ता पाय आत्मा व्यवहार्य नहीं हो सकती । जीवन या जीवित तत्त्व ही इस इस व्यवहार की योग्यता प्रदान करता है । यह वाच्य-आम्यन्तर और जड़ चान का मिश्रित रूप जा ठहरा । समार स्वय ही अपने प्रत्येक पर्याय में जीवन का उदाहरण है । इस प्रकार जहाँ रस काव्य के केवल अन्तःपक्ष की ही सत्ता का बाधक है वहाँ औचित्यापर पर्याय जीवित काव्य व बाह्य पक्ष का भी अन्तःपक्ष व साथ अविनाशनी रूप में मिलाकर काव्य व्यवहार व भीतर रस को भी व्यवहार्य बनाना है । इसीलिय औचित्य रस का भी जीवित है और रसमिद काव्य का भी स्थायी जीवित है । यही इन दो पक्षों की मगति है —

‘रसजीवितमृतस्यविचार कुतोऽपुनः ।

औचित्य रससिद्धस्य स्थिर काव्यस्य जीवितम् ।”

यही औचित्य का साम्प्रदायिक स्वरूप है किम दूसरे शब्दों में औचित्य साम्प्रदाय का मिद्वान्त कह सकते हैं । काव्यशास्त्र के भीतर इसकी प्रधानता भी है और व्यापकता भी । काव्य के आत्मस्थानीय तत्त्व रस का भी यह जीवित तत्त्व है इसलिये काव्य व धर्म में यह सबप्रधान है । काव्य व अन्तःपक्ष रसादि की नसी में भी जिस प्रकार यह फैला हुआ है उसी प्रकार उसका बाह्यपक्ष गुणालंकार के स्वरूप में भी यह एकमान आपात्मक तत्त्व है ।

जहाँ तक इस सामांय औचित्य मिद्वान्त की साम्प्रदायिक औचित्य हिजा औचित्य-साम्प्रदाय के साथ संगति का सवाल है वह बहुत ही स्पष्ट है । अपनी सामांय परिभाषाओं में औचित्य एक सम्बन्ध विग्रह ही है । जो निम्न अनु रूप हो वह उचित है और उसी का भाव औचित्य है जो कि अनुरूपता का पर्याय है । यह अनुरूपता

अनेक वस्तुओं के परस्पर सम्बन्ध के रूप में ही नहीं है, बल्कि उनके सम्बन्धों के सम्बन्ध के रूप में भी आती है ।

यही किसी सिद्धान्त का साम्प्रदायिक रूप होता है जब वह क्षेत्रीय सम्प्रदायों के मान्यभूत सिद्धान्तों को अपना अंग बनाकर समेटता हुआ चला जाय और जिस क्षेत्र या विषय का यह सिद्धान्त होता है उसका एकमात्र प्रधान तत्त्व बन बैठे । क्षेत्रेन्द्र के यहाँ औचित्य इसी प्रकार का साम्प्रदायिक सिद्धान्त है जो रस, रीति, अलंकार, वक्रोक्ति और छानि सम्प्रदायों की फूलमाला बनाता हुआ डोरे की भाँति इनके अन्तः-राल से निकल कर सुमेरु बन बैठा है । क्षेत्रेन्द्र ने जो रसौचित्य, गुणौचित्य, अलंकारी-चित्य आदि २६ औचित्य प्रकारों का विवेचन किया है वह इसी का प्रमाण है ।

क्या रस भी काव्य के लिए उसी प्रकार है जिस प्रकार मनुष्य के लिए पारद रसायन । परन्तु औचित्य तो ऐसे रससिद्ध काव्य का भी मनुष्य के जीवनतत्त्व की भाँति स्थायी जीवन तत्त्व है ।

स्पष्ट है कि काव्य के आत्मतत्त्व शृंगारादि रस की अपेक्षा भी क्षेमेन्द्र ने औचित्य की महत्ता बढ़कर मानी है । क्षेमेन्द्र ने अपने गुरु अभिनवगुप्त और अभिनव गुप्त के भी परम व्याख्येय ध्वनिकार के सिद्धान्तों का स्रष्टन न करते हुए भी अपने औचित्य सिद्धान्त का साम्प्रदायिक होम का महत्त्व प्रदान किया है । क्षेमेन्द्र की दृष्टि यहाँ बड़ी सूक्ष्म है और दूरदर्शनी भी । रस दो काव्य का आत्मतत्त्व स्वीकार करके भी उसकी मौनिक स्थापना यह है कि जीवन तत्त्व ही उसका व्यवहारक है । आत्मा काव्य का नितात्म किंचा एवान्त अन्त पक्ष है । बिना जीवन की सज्जा पाय आत्मा व्यवहार्य नहीं हो सक्ता । जीवन या जीवित तत्त्व ही इस इस व्यवहार की योग्यता प्रदान करता है । यह बाह्य-आत्म्यन्तर और जड़ चेतन का मिथिन रूप जो ठहरा । समार स्वयं ही अपने प्रत्येक पर्याय में जीवन का उदाहरण है । इस प्रकार जहाँ रस काव्य के केवल अन्त पक्ष की ही सत्ता का वाचक है वहाँ औचित्यापर पर्याय जीवित काव्य के बाह्य पक्ष को भी अन्त पक्ष के साथ अविनाभावी रूप में मिलाकर काव्य व्यवहार के भीतर रस को भी व्यवहार्य बनाता है । इसीलिए औचित्य रस का भी जीवित है और रससिद्ध काव्य का भी स्थायी जीवित है । यही इन दो पक्षों की मणति है —

‘रसजीवितभूतस्यविचार कुस्तेषुना ।

औचित्य रससिद्धस्य स्थिर काव्यस्य जीवितम् ।’

यही औचित्य का साम्प्रदायिक स्वरूप है जिसे दूसरे शब्दों में औचित्य-सम्प्रदाय का सिद्धान्त कह सकते हैं । काव्यमास्त्र के भीतर इसकी प्रशानना भी है और व्यापकता भी । काव्य के आत्मस्थानीय तत्त्व रस का भी यह जीवित तत्त्व है इसलिये काव्य के क्षेत्र में यह सर्वप्रधान है । काव्य के अन्त पक्ष रसादि की नमो में भी जिस प्रकार यह पैना हुआ है उसी प्रकार उसके बाह्यपक्ष गुणालंकार के स्वरूप में भी यह एवमात्र आधायक तत्त्व है ।

जहाँ तक इस सामान्य औचित्य सिद्धान्त की साम्प्रदायिक औचित्य किंवा औचित्य-सम्प्रदाय के साथ मणति का मवान है, वह बहुत ही स्पष्ट है । अपनी सामान्य परिभाषाओं में औचित्य एक सम्बन्ध विषय हो है । जो जिसके अनुरूप हो वह उचित है और उसी का भाव औचित्य है जो कि अनुरूपता का पर्याय है । यह अनुरूपता

अनेक वस्तुओं के परस्पर सम्बन्ध के रूप में ही नहीं है, बल्कि उनके सम्बन्धों के सम्बन्ध के रूप में भी आती है ।

यही किसी सिद्धान्त का साम्प्रदायिक रूप होता है जब वह क्षेत्रीय सम्प्रदायों के मान्यभूत सिद्धान्तों को अपना अंग बनाकर समेटता हुआ चला जाय और जिस क्षेत्र या विषय का वह सिद्धान्त होता है उसका एकमात्र प्रधान तत्त्व बन बैठे । क्षेमेन्द्र के यहाँ औचित्य इसी प्रकार का साम्प्रदायिक सिद्धान्त है जो रस, रीति, अलंकार, वक्रोक्ति और ध्वनि सम्प्रदायों की फूलमाला बनाता हुआ डोरे की भाँति इनके अन्तराल से निकल कर सुमेरु बन बैठा है । क्षेमेन्द्र ने जो रसौचित्य, गुणौचित्य, अलंकारी-चित्य आदि २६ औचित्य प्रकारों का विवेचन किया है वह इसी का प्रमाण है ।

औचित्य की जमजात स्वनि की सहज कल्पना का बहुत कुछ आभास भरत मुनि के विवेचन में उपलब्ध है।

भरत मुनि के साथ ही भामह और दण्डी ये दो आचार्य और ऐसे हैं जिनमें औचित्यमूलक भाव दृष्टि दृश्य और ध्वन्य दाना प्रकार के काव्या को मापते रख कर विवक्षित हुई है। भामह ने काव्यान्तर के छह परिच्छेदा में जिन पाँच बातों का विचार किया है^१ वह भी प्रकारान्तर से काव्य के स्वरूप और उत्पत्त्याधान और अन्त्य का ही विचार है। उक्त औचित्यमूलक हाता है तथा अपर्याय अनीचित्य मूलक। दण्डी के काव्यादा का दाप-परिहार व्यवस्था भी दूसरे शब्दा में औचित्यमूलक ही है।^२

भरत भामह और दण्डी के बाद इतिहास का यह स्वाभाविक आग्रह था कि जो सिद्धान्त भावरूप में या पर्यायान्तर से साहित्य का प्रयोजनीय तत्त्व बन गया था, उसका प्रत्यक्ष अभिधान एवं अवन हो। दण्डी ने सत्रम् पहले उचित भाव का काव्याङ्गा के अन्तर शब्दों में प्रयोग किया है।^३ भामह आदि की अपेक्षा दण्डी का औचित्य के सम्बन्ध में ही ऐतिहासिक महत्त्व है। आनन्दवर्धन ने काव्याङ्गा के भीतर औचित्य का साक्षात् प्रतिपादन ही नहीं किया अपितु उनका नियामक भी उहाँ ने उसी को सिद्ध किया।^४ औचित्य सिद्धान्त के इतिहास में इसीलिए 'आनन्दवर्धन का सबसे ऊँचा स्थान है। आनन्दवर्धन के ध्वन्यालोक पर साधन टीका लिखने बान और औचित्य सम्प्रदाय के प्रवर्तक लमट्ट के गुरु आचार्य अभिनवगुप्त का विवेचन वह सघटक सूत्र है जो औचित्य सिद्धान्त और सम्प्रदाय की सन्नान्ति सीमा उपस्थित कर देता है।^५

कुत्तक का महत्त्व इसलिए है कि उनका 'व्यक्ति जीवित' औचित्य कही-कही उनका प्रतिपाद्य वक्षभाव का पर्याय बन बैठा है^६ और यह बोधित करता है कि उसमें साहित्य के एक स्वतन्त्र सम्प्रदाय के रूप में चलन की क्षमता है। महिमभट्ट ने तो औचित्य को माहित्य का उतना ज्ञान सामान्य और सबसाधारण तत्त्व ही बना डाला है कि वह साहित्य के स्वरूप में ही अवस्थित हो गया है जिससे उसके पृथक् निर्देश की

१ काव्यान्तर (उपसंहार)

२ काव्याङ्ग ४, १७६ तथा ३, १३२।

३ काव्यान्तर २, ३२ तथा ३, ५६।

४ ध्वन्यालोक ३, १५।

५ लोचन टीका, पृ० ७५।

६ तत्र परस्पर तावदौचित्य बहुविधमेतद्गमिन्ने वक्रमाव । (व्यक्ति जीवित, उन्मेष, २)

आवश्यकता ही न रह गई ।^१ भोज ने फिर से औचित्य को काव्य के गुणालंकारों की स्वरूप प्रतिपत्ति में उपजीवित किया । उन्होंने औचित्य की लघु-औचित्य एवं व्यापक-औचित्य नामक दो कोटियाँ ही सिद्ध कर दी ।^२

यह औचित्य सिद्धान्त का इतिहास हे जो क्षेमेन्द्र के पूर्ववर्ती लक्षणग्रन्थों में अपनी मौटी-पतली और विशेष सामान्यचारा में प्रचलमान था । इसके आगे औचित्य-सिद्धान्त का इतिहास औचित्य-सम्प्रदाय के रूप में है, जिसके प्रवर्तक आचार्य क्षेमेन्द्र है । कुछ विद्वानों का विचार है कि औचित्य "अलङ्कार मिद्धान्त न होकर विभिन्न काव्यांगों को परिष्कृत बनाने का हेतु है । अलंकार आदि पाँच काव्य-सिद्धान्तों के प्रवर्तक अपने मान्य सिद्धान्त के अन्तर्गत अन्य काव्यांगों को समाविष्ट करते हैं या अन्य काव्यांगों को अपने मान्य सिद्धान्त के परिष्कार रूप में स्वीकृत करते हैं । पर औचित्य नामक काव्य-तत्त्व के प्रवर्तक आचार्य क्षेमेन्द्र इनमें से किसी भी प्रवृत्ति को नहीं अपनाते ।"^३

विद्वान् अपने उपर्युक्त शब्दों के लिए स्वयं उत्तरदायी हैं, हमें इस सम्बन्ध में केवल इतना ही कहना है कि अपने उपर्युक्त कवन की दृष्टि में उन्होंने जो उद्धरण दिये हैं, उन्हीं के द्वारा औचित्य का साम्प्रदायिक स्वरूप आचार्य क्षेमेन्द्र ने स्पष्ट किया है । अपनी कारिका के

“अलंकारास्त्वलंकारा गुणा एव गुणाः सदा ।
औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम् ॥”

उत्तरार्ध में औचित्य का साम्प्रदायिक स्वरूप भी उन्होंने दे दिया है । इस पद्य की व्याख्या करते हुए क्षेमेन्द्र ने स्वयं अपना आशय स्पष्ट किया है । उनका मतलब है कि परस्पर सहयोगी सुन्दर शब्द और अर्थ का खरीर धारण करने वाले काव्य के उपमा, उत्प्रेक्षा आदि प्रचुर अलंकार मनुष्य के कटक, कुण्डल, हार आदि की तरह बाह्य शोभा का विधान करते हैं । विद्वानों के द्वारा लक्षित काव्य के गुण भी मनुष्य के प्रतिष्ठित सत्यशील आदि की भाँति ही औपचारिक होते हैं । परन्तु जिसका लक्षण आगे किया जायेगा वह औचित्य तो काव्य का अविनाशकारी तत्त्व है, इसके बिना गुणालंकारों से सदा हुआ काव्य भी निर्जीव है । गुणालंकारों की तो बात ही

१. व्यक्ति विवेक २, १२६, तथा २, १५२ ।

२. सरस्वती कण्ठाभरण १, ७६ ।

३. 'साहित्य सन्देश', जुलाई-अगस्त १९६२, पृ० २६ ।

शब्द-शक्ति विवेचन

डॉ० गोविन्द त्रिमूषापत

सायक जड-भूट मान गहिउ है । सहृदय हृदय सवासी मौन्दय स विदिष्ट
होन पर उमी को राध्य कहन हैं । उसक इस मौन्दय की स्वल्प व्याख्या भिन्न भिन्न
आचार्यों ने अलग-अलग अभिधानों से की है । दण्डी, रट्ट, उड्डट और जयदेव आदि
ने उस अलंकार कहा है । वामन ने उसी को रीति की संज्ञा दी है । आनन्दवर्धन ने
उसकी प्रतिष्ठा ध्वनि के रूप में की है । अभिनवगुप्त ने उसे रसरूप में आस्वाद्य
कहा है । क्षेमन्ध का औचित्य उमी का नामान्तर है । भट्टनाथक ने उसी को भोगरूप
कहा है । चमत्कार चन्द्रिकाकार के शब्दों में वह चमत्कार शब्द से अभिधेय है । प्रश्न
उठता है कि एक ही मौन्दय के अभिधान एवं रूप-विविध का क्या कारण है ? इसका
उत्तर देने के लिए हम थोड़ा गहराई में विचार करना पड़ेगा । अनूद्धार ने शब्द के रूप
में दो रूपमान बताये हैं एक धातु दूसरे शाहक ।^१ प्रथम विषयीगत है और दूसरा विषय-
गत । विषयगत रूप-विविध का कारण विद्वत् है । वाक्यादीयकार ने शब्द की अधि-
ष्ठान और अर्थ को अध्यस्त रूप माना है ।^२ जिस प्रकार अधिष्ठान एक और अध्यस्त
अनेक रूप होता है उसी प्रकार धातु एक और काव्यगत मौन्दय अनेक रूप है । आचार्य
अभिनवगुप्त ने तत्कालिक में अध्यस्त रूप की विविधता का कारण दृष्टाभेद बताया
है ।^३ दृष्टाभेद से निरूपित अध्यस्त अर्थ मौन्दय ही काव्यशास्त्र में अलंकार, ध्वनि, रस,
वप्रोक्ति, औचित्य, भाग, चमत्कार आदि विविध नामरूपों में प्रकट हुआ है किन्तु उसका
जय यह नहीं समझना चाहिये कि अर्थ-वैविध्य-रूप अध्यास का कारण दृष्टाभेद मात्र
है । जिस प्रकार ब्रह्मरूपी अधिष्ठान पर जगत् रूपी अध्यास की विधानों उसी की

१ प्राहृत्य प्राहृक्वञ्च द्वे शब्दौ तेजसो यथा ।

तथैव सवशब्दानामते पृथग्विब स्थिते ॥

२ अनादिनिधन ब्रह्म शब्दतत्त्व यदक्षरम् ।

विषयतत्त्वैर्धर्मैर्नायेन प्रक्रिया जगती यत् ॥ का० १॥

३ सविद्रूपे ॥ भेदोऽस्ति चास्तवो यद्यपि प्रवृत्तः ।

तथाप्यावृत्तिर्निर्हास तारतम्यात्सा सङ्गते ॥

शक्ति माया है उसी प्रकार अर्थ रूपी अध्यास की विचात्री शब्द की शक्तियाँ होती हैं। इसका स्पष्ट संकेत वाक्यपदीयकार ने अपनी कारिकाओं में किया है।^१ साहित्याचार्यों ने इन्हीं शक्तियों का अनुसंधान कर उनसे विवर्तित अर्थों के अनेक भेदोपभेदों का विवेचन किया है। इनको समझे बिना काव्य का मर्म जाना नहीं जा सकता, अतएव यहाँ पर हम उनका संक्षिप्त विवेचन कर रहे हैं।

शब्दों के अर्थ आचार्यों ने अधिकतर तीन प्रकार कहे हैं : अभिधेय, लक्ष्य एवं व्यञ्ज्य। इनका विवर्तन करने वाली शक्तियों को क्रमशः अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना के अभिधान दिये गये हैं। साध्याद्-संकेतित-मर्म को अभिधेयार्थ, मुख्यार्थ या वाच्यार्थ कहते हैं। मुख्यार्थ के बाध होने पर उसी से सम्बन्धित प्रयोजन या लक्ष्य के कारण जो अर्थ दिया जाता है उसकी संज्ञा लक्ष्यार्थ है। इन दोनों अर्थों से विलक्षण प्रसङ्ग या प्रकरण आदि के कारण जो सर्वथा एक नवीन अर्थ ग्रहण किया जाता है उसे व्यंग्यार्थ कहते हैं। इन तीनों अर्थों की विधायिनी शक्तियों के नाम क्रमशः अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना हैं। कुछ आचार्यों ने तात्पर्या नाम की एक चौथी शक्ति भी मानी है किन्तु वह शब्द शक्ति न होकर वस्तुतः वाक्य शक्ति है। किन्तु फिर भी अर्थ के प्रसङ्ग में उसका विवेचन भी अपेक्षित रहता है। बागे हम उन शक्तियों और उनसे उद्भूत अर्थों की असंग-अलग विवेचना करेंगे।

जिस शक्ति से शब्द के साक्षात् संकेतित अर्थ का बोध होता है उसे अभिधा की संज्ञा और उससे युक्त शब्द को वाचक का अभिधान दिया गया है। प्रश्न उठता है कि शब्द में संकेत की प्रतिष्ठा कैसे होती है? और अमुक शब्द का अमुक अर्थ ही है इसका आधार क्या है? इस सम्बन्ध में दो मत विशेष उल्लेखनीय हैं। कुछ भारतीय दार्शनिकों की धारणा रही है कि संकेत का आधार ईश्वरेच्छा है। हाँ, कुछ पारिभाषिक शब्दों के संकेत शास्त्रकारों के द्वारा निर्धारित किये गये हैं। किन्तु आजकल के वैज्ञानिक लोग ईश्वरेच्छा को संकेतग्रह का कारण मानने के लिए प्रस्तुत नहीं हैं। इन लोगों ने यह सिद्ध करने की चेष्टा की है कि संकेत का आधार सामाजिक चेतना का विकास है। इनमें से किसी भी मत को आत्यन्तिक नहीं माना जा सकता। मेरी अपनी धारणा है कि संकेतग्रह का आधार मानव-जन की वह बोध-वृत्ति है जो कुछ सहज रूप से और कुछ सामाजिक प्रेरणाओं से अनुप्रेरित होकर शब्द-विशेष में संकेत विशेष की प्रतिष्ठा करती है।

संकेत के आधार के साथ-ही-साथ संकेत के आश्रय का प्रश्न भी विचारणीय है। इस सम्बन्ध में भी विविध-मत प्रचलित हैं। तत्त्वतर्म्यायिक व्यक्ति शक्तिवादी हैं।

१. देखिए दूसरी एवं छठी कारिकाएँ।

प्राचीन न्यायियों ने ज्ञान विनिष्ट व्यक्ति में सङ्ग माना है। भीमाश्रम योग जातिवादी है। इनका कई उप-सम्प्रदाय हैं। उन उप में भी अंतर है। नाट्ट भीमाश्रमियों का कहना है कि पदों से व्यक्ति का स्मरण या अनुभव नहीं होता अपितु व्यक्ति का ज्ञान आध्यात्मिक सहायक होता है। अध्यात्म जाति के द्वारा होता है। श्रीकर का कहना है कि उपादान में शक्ति का ग्रहण होता है। भयान मिश्र ने यह सिद्ध करने की चष्टा की है कि व्यक्ति का ग्रहण नहीं शक्ति से ही सम्भव है। ज्ञान शक्तिवादियों का कहना है कि ज्ञान का सत्त्व जाति व्यक्ति या जाति विनिष्ट व्यक्ति में न होकर ज्ञान में होता है। बौद्ध लोग अज्ञानवादी हैं। इनका कहना है कि भयान का मकत अपोह या अज्ञानावृत्ति में होता है। अज्ञानावृत्ति का अर्थ है कि मनोरंजन समस्त पदार्थों का निराकरण करके बचने के लिए पदार्थ में मग्न स्वीकार करना। वैष्णवों ने मननप्रद उपाधि में माना है। उपाधि के उन्होंने चार भेद बनाए हैं—जाति, गुण, प्रिया और यष्ट्या। साहित्यवादियों ने विरूपकर नव्य आदर्शवादियों ने मनी मत माना है। हमारी अपनी धारणा भी यही है कि उपाधि बना मन ही अधिक तत्त्वगत है।



अभिधा शक्ति तीन प्रकार की होती है—हृदि शक्ति एवं योगहृदि। रसमगाधर-कार पंडितराज जगन्नाथ ने इन्हीं को प्रथम समुदाय शक्ति केवलभाव्य शक्ति तथा समुदायावयव शक्ति सत्त्व भी कहा है। जहाँ शब्द समुदाय के अर्थ में अर्थ-वाच्य कराने हैं वहाँ हृदि शक्ति मानी जाती है। केवलभाव्य शक्ति या यागात्मक अभिधा शक्ति नहीं होती है जहाँ किसी अर्थ की प्रतिनिधित्व के लिए शब्द के अवयवों के ज्ञान की आवश्यकता अभिहित होती है। अर्थ विधान में जब अवयव शक्ति और समुदाय शक्ति दोनों की अपेक्षा अनुभव होती है तब वहाँ समुदायावयव शक्ति मकर माना जाता है। इन तीनों के प्रथम उदाहरण हैं—घटा मुष्णु और वारिज। घटे में अवयवार्थ नहीं है। इसके विपरीत मुष्णु में मुष्ण और जल दो अवयवों का भाग है। वारिज में वारि का अर्थ जल है और जो वस्तु जल में पड़ा होती है उस वारिज कहते हैं। किन्तु जल में उद्भूत होने वाला और भी वस्तुएँ हो सकती हैं किन्तु वारिज शब्द कमल के अर्थ में ही रहता है। इसलिए यह योगशब्द शब्द है।

अभिधा के प्रसङ्ग ही में हम तात्पर्यावृत्ति की चर्चा कर देना चाहते हैं। यह वृत्ति भी एक अभिधावृत्ति का रूपान्तर ही है। अभिधावृत्ति से 'यस्त' शब्द का ही मानान्तर मकतिन अर्थ का बोध होता है। वाक्य के अर्थ विधान उससे सम्भव नहीं। अतः कुछ आचार्यों ने वाक्य के अर्थ विधान के लिए तात्पर्यावृत्ति की कल्पना की। अभिधा के द्वारा प्रतिगदित अर्थों को एक सूत्र में अन्वित कर उनसे जिस एक विशेष धर्मरूप अर्थ का बोध कराया जाता है उसी बोधिका शक्ति को तात्पर्या शक्ति कहते हैं। तात्पर्यावृत्ति से वाक्याय बोध की प्रक्रिया के सम्बन्ध में मतभेद है। इस सम्बन्ध

में दो मत विशेष उल्लेखनीय हैं। एक अन्विताभिधानवाद, दूसरे अभिहितान्वयवाद। अन्विताभिधानवादी प्रभाकर भट्ट का कहना है कि आकांक्षा, योग्यता और सन्निधि के कारण अन्वित पदों का वाक्यार्थ है। संक्षेप में अन्वित पद ही तात्पर्यावृत्ति वाक्यार्थ के विधायक होते हैं। दूसरा मत कुमारिल भट्ट का अभिहितान्वयवाद है। इसके अनुसार पहले पद पदार्थों की प्रतीति कराते हैं। उसके बाद आकांक्षा, योग्यता, सन्निधि से युक्त होकर तात्पर्यावृत्ति से पदार्थों के संसर्गरूप वाक्यार्थ का बोध कराते हैं। इन्होंने तात्पर्य शक्ति का प्रमुख प्रतिपाद्य पदार्थ संसर्गरूप वाक्यार्थ ही है। दोनों में कोई बहुत बड़ा अन्तर नहीं है। अभिहितान्वयवाद में अन्विति अर्थ वाच्य रहता है जबकि अन्विताभिधानवाद में पदार्थान्वित अर्थ तात्पर्य रूप में ग्रहण किया जाता है।

वाक्यार्थ प्रतीति की प्रक्रिया को प्रकट करने वाले उपर्युक्त दोनों मतों के अतिरिक्त तीन मत और हैं। इनमें एक बैयाकरणों का, दूसरा मौमासकों का और तीसरा प्राचीन जैन्यायिकों का है। प्रथम मतवादियों का कहना है कि वाक्य का अलङ्कार ही वाक्यार्थ का कारण है। वाक्य के पद, वर्ण आदि को वह अभिधाजन्य ही मानते हैं। दूसरे मत वालों के अनुसार वाक्यार्थ का बोध अन्तिम वर्ण के ज्ञान से होता है। इस अन्तिम वर्ण का ज्ञान पूर्व पदों के अर्थज्ञान के संस्कार से युक्त रहता है। तीसरे मत वालों की धारणा है कि वाक्यार्थ बोध का निमित्त वह वर्ण-माला है जिसकी प्रतिच्छाया हमारे स्मृति-पटल पर दृश्य-रूप के भिन्न-भिन्न पदार्थों की अनुभूत भावना के साथ प्रतिफलित होती है। इस प्रकार वाक्यार्थ बोध की प्रक्रिया के सम्बन्ध में भारतीय आचार्यों में बड़ा मतभेद है। इनमें प्रथम दो मत तात्पर्यवादी हैं।

इसी प्रसंग में अभिहितान्वयवादी मत के पोषक भट्ट लोत्सव ने दीर्घदीर्घ-सरोऽभिधा व्यापार वाला मत सामने रखा है। इन्होंने लिखा है कि "यत्परः शब्दः स शब्दार्थः सोऽयमिपोरिव दीर्घदीर्घतरोऽभिधा व्यापारः" का सिद्धान्त प्रतिपादित किया है। इनका कहना है कि अभिधाव्यापार की कोई मिति नहीं है कि वह केवल इतना अर्थ देवे। जहाँ तक तात्पर्य का पूर्ण-बोध नहीं होता, अभिधा की क्रिया वहाँ तक चलती है। वह दीर्घ से दीर्घतर अर्थ बोध का व्यापार है। अतः अभिधा के अतिरिक्त और किसी भी नये व्यापार मानने की आवश्यकता नहीं है।

✓ आचार्य कुत्सक भी अभिधावादी है। उन्होंने वक्तृशक्ति को 'विचित्रा अभिधा' कहा है। इस विचित्रा अभिधा से अधिक चास्तर कोई दूसरा अर्थ-व्यापार नहीं है। मुकुल भट्ट और महिम भट्ट भी प्रसिद्ध अभिधावादी आचार्य हैं। मुकुल भट्ट ने अपने महान् ग्रंथ 'अभिधावृत्तिमातृका' लिखकर स्पष्टरूपेण सिद्ध कर दिया है कि अभिधा के अतिरिक्त और कोई शब्द शक्ति है ही नहीं, उन्होंने अनेक प्रमाणों से प्रमाणित कर दिया है कि लक्षणा, व्यञ्जना आदि सब का कार्य अभिधा से ही चल जाता है।

व्यावहारिक जीवन में हम कभी-कभी ऐसा देखने हैं कि मुख्याय का ग्रहण हास्यास्पद अथवा अनौचित्यपूर्ण प्रतीत होता है, किन्तु फिर भी वह प्रयोग-लोक में परम्परा में प्रचलित और प्रतिष्ठित है। दृष्टीलिये आचार्यों को अभिधा से अतिरिक्त शक्तियों की कल्पना करनी पड़ी। अभिधा से इतर शक्तियों में सबप्रथम लक्षणा उत्प्रेक्षनीय है।

साम्बाध में लक्षणा शक्ति के प्रयोग के कारणभूत तत्त्वा में सर्वोच, मयादा, उत्तिवक्षिष्य भातीनता प्रभाववक्षिष्य की योजना-कामना अधिक में अधिक तथ्य की कम से कम शब्दों में व्यक्त करने की कामना आदि विदेष उत्प्रेक्षनीय हैं। इन्हीं कारणों से अभिभूत होकर मनुष्य अपनी वाणी में कुछ ऐसी प्रयोग करता है जिनके मुख्याय का प्रत्यक्ष रूप में सबधा ग्रहण अनौचित्यपूर्ण होने के कारण बाधित समझा जाता है किन्तु किसी प्रयोजन या परम्परागत प्रयोग के कारण उन्हीं से सम्बन्धित कोई दूसरा अर्थ ग्रहण कर लिया जाता है। जैसे परम्परागत उदाहरण है— गंगा में आभीरो की बस्ती (गंगाया घोष) में गया में आभीरो की बस्ती का होना सबधा असम्भव है। अतः मुख्याय का बाध हो गया। किन्तु वक्ता ने इस वाक्य का प्रयोग प्रभाववक्षिष्य दिखाने के लिए किया है। अतः 'गंगा में' से सम्बन्धित अर्थ गंगा-तट' ग्रहण करना उचित समझा गया। इस औचित्य का कारण वक्ता की वह कामना है जिससे प्रेरित हो वह यह ध्याजित करना चाहता है कि आभीरो की बस्ती गंगा के तट पर पावनत्व का अधिक-से अधिक लाभ उठाती है। अतएव यहाँ लक्षणा शक्ति से जय की प्रतीति मानो गई है। इस प्रकार लक्षणा के लिए तीन शर्तें आवश्यक हुईं, (१) मुख्याय बाध, (२) तद्योग, (३) प्रयोजन अथवा रुद्धि।

रुद्धि और प्रयोजन के आधार पर आचार्यों ने लक्षणा के मुख्य रूप से दो भेद माने हैं—रूढ़ा और प्रयोजनवती।

अब हम रूढ़ा लक्षणा के औचित्य और स्वरूप पर विचार करेंगे। मेरी अपनी धारणा है कि रूढ़ा लक्षणा को लक्षणा का स्वतन्त्र भेद नहीं मानना चाहिए। उसका अन्तर्भाव प्रयोजनवती में ही हो जाता है। रूढ़ा लक्षणा के मूल में भी कोई प्रयोजन अवश्य रहता है। आचार्य मम्मट ने रूढ़ा लक्षणा का उदाहरण 'कमणि कुशल' बताया है। यहाँ पर रूढ़ा लक्षणा से कुशल का अर्थ निपुण लिया गया है। कुशल का मुख्याय है कुशाबो को लाने वाला। उस मुख्याय से निपुणता व्यङ्ग्य है। परम्परा ने धीरे-धीरे मुख्याय का त्याग कर प्रयोजनरूप निपुण अर्थ को ग्रहण कर लिया। रूढ़ा लक्षणा में प्रयोजन ही लक्ष्याय रूप में रुद्ध हो गया है। अतः इसको रूढ़ा प्रयोजनवती कहना चाहिए और उस प्रयोजनवती का ही एक भेद मानना चाहिए।

आचार्य हेमचन्द्र एवं विश्वनाथ 'कुशल' को खड़ा लक्षणा का उदाहरण मानते ही नहीं । उनका कहना है कि कुशल का निपुण या चतुर अर्थ भी मुख्यार्थ है, वह लक्ष्यार्थ है ही नहीं, किन्तु मैं इनके मत से सहमत नहीं हूँ । 'निपुण' 'कुशल' का साक्षात् संकेतित अर्थ नहीं है, अतः उसके मुख्यार्थ होने का कोई प्रश्न ही नहीं उठता । आचार्य विश्वनाथ ने खड़ा का उदाहरण—'कलिंग साहसी है', 'श्वेत दौड़ रहा है' । इन दोनों में भी प्रयोजन सन्निहित है । वक्ता प्रथम वाक्य में समस्त कलिंग के मनुष्यों के शौर्य-रूप प्रयोजन की व्यञ्जना करना चाहता है । इसी प्रकार 'सफेद दौड़ता है' उससे भी शीघ्रगामित्व रूप प्रयोजन की व्यञ्जना अभीष्ट मात्तूम होती है । जो भी हो खड़ा लक्षणा को स्वतन्त्र लक्षणा मानना निरापेक्ष नहीं है ।

प्रयोजनवती लक्षणा वहीं पर होती है जहाँ हम मुख्यार्थ से सम्बन्धित लक्ष्यार्थ का ग्रहण किसी प्रयोजन विधेय से करते हैं । 'गंगा में आभीरों की बस्ती' इसका प्रसिद्ध परम्परागत उदाहरण है । इस प्रयोजनवती लक्षणा के अनेक भेदोपभेद बताए हैं । प्रयोजनवती शुद्धा और गौणी भेद सर्वप्रथम विचारणीय हैं । गौणी वहीं होती है जहाँ लक्ष्यार्थ पर उपचार आधारित रहता है । शुद्धा वही मानी जाती है जहाँ इतर किसी अन्य सम्बन्ध के कारण लक्षणा ग्रहण की जाती है । उपचार का स्पूल अर्थ है साधर्म्य उपचार । दो वस्तुओं में जो वैमिष्य होता है उसका निराकरण कर वालता है ।

आचार्य मुकुल भट्ट की धारणा है कि गौणी और शुद्धा का भेदीकरण उपचार के आधार पर नहीं किया जा सकता । उनका कहना है कि गौणी लक्षणा में वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थ में सादृश्य सम्बन्ध के कारण अभेदभाव रहता है । इसके विपरीत शुद्धा में यह अभेद का अभाव रहता है । इसका कारण वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थ में सादृश्येतर सम्बन्ध का पाया जाना है । अतः शुद्धा और गौणी का विभेदीकरण अभेद और भेदभाव पर आधारित है । किन्तु आचार्य मम्मट मुकुल भट्ट के इस मत से सहमत नहीं हैं । वे कहते हैं कि भेद और अभेद के आधार पर हम गौणी और शुद्धा का भेद-भाव नहीं स्वीकार कर सकते क्योंकि शुद्धा जिसमें मुकुल भट्ट वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थ में भेद मानते हैं वास्तविक भेद नहीं होता । उनका तर्क है कि यदि गंगा पर आभीरों की बस्ती, में 'गंगा' पर से केवल तट का बोध कराना मात्र ही उद्देश्य होता तो 'गंगा में' के स्थान पर 'गंगातट' ही कह देते, किन्तु वक्ता का प्रयोजन शैत्य और पावनत्व की प्रतीति कराना भी है । अतः यहाँ पर भी अभेद प्रतिपत्ति हुई । इसलिए भेद और अभेद के आधार पर शुद्धा और गौणी का विभाजन न किया जाकर उपचार के ही आधार पर किया जाना चाहिए ।

शुद्धा लक्षणा के भी दो प्रमुख भेद किये गये हैं—उपादान लक्षणा और लक्षण लक्षणा । उपादान लक्षणा वह है जो अपनी सिद्धि के लिए किसी अन्य का आशेष करे

जैसे लट्ट बन रह है । यहाँ पर उपादान लक्षणा ने लट्ट भिय हुए मनुष्य का उपादान किया गया है । भारोप उम नहन है । जहाँ पर कई शब्द अन्य अर्थ की सिद्धि के लिए अपने को समर्पित कर दे जैसे कुर्जी खारा है । यहाँ पर कुर्जी शब्द का अर्थ है जन । उन दोनों न गणायो के नाम अवहत्स्वार्था एव जन्तुवार्था भी हैं ।

इनके भी सारोपा और साम्यवसाना भेद होत हैं । जहाँ आरोप्यमाण और आरोप के विषय दोनों शब्द द्वारा व्यक्त निय ज्ञात हैं वहाँ सारोपा रहती है । इसके विपरीत जहाँ पर आरोप का विषय शब्द द्वारा व्यक्त न हो सके, केवल आरोप्यमाण का ही वक्ष्य हो वहाँ पर साम्यवसाना लक्षणा होती । इन दोनों के उदाहरण क्रमशः बाह्यक यंत्र है और बन आ रहा है' हैं । इस प्रकार प्रयोजनवती लक्षणा प्रमुख रूप से ॥ प्रकार की हुई—गौणी गुडा, उपादान, लक्षणा, सारोपा, साम्यवसाना । कुछ दूसरे विद्वानों के अनुसार लक्षणा के छ भेद हैं—स्वा गौणी गुडा व चार भेद (उपादान, लक्षणा सारोपा साम्यवसाना) । कुछ दूसरों के अनुसार गुडा सारोपा उपादान, गुडा साम्यवसाना उपादान, लक्षणा, गुडा सारोपा लक्षणलक्षणा, साम्यवसाना लक्षणलक्षणा । कुछ दूसरे विद्वानों के मतानुसार बाचाय मम्मट के पद्विधातेनलक्षणा' अर्थात् लक्षणा छ प्रकार की होती है । इस कथन में उनका तात्पर्य प्रयोजनवती लक्षणा के छ भेदों से है । वे इस प्रकार हैं—

- (१) सारोपा गौणी लक्षणा, जैसे बाह्यक यंत्र है' ।
- (२) सारोपा गुडा उपादान लक्षणा, जैसे भासे आ रहे हैं' ।
- (३) सारोपा गुडा लक्षणलक्षणा, जैसे घुन आयु है' ।
- (४) साम्यवसाना गौणी लक्षणा, जैसे 'बैल आ रहा है' ।
- (५) साम्यवसाना गुडा उपादान लक्षणा, जैसे भासे आ रहे हैं' ।
- (६) साम्यवसाना गुडा लक्षणलक्षणा, जैसे यही आयु है' ।

मैं लक्षणा के इन्ही भेदों को उपयुक्त मानता हूँ । प्रयोजनवती लक्षणा के उपयुक्त छ ही भेदों में प्रयोजन सदा व्युत्पन्न रहता है । यह व्युत्पन्न कभी गूढ़ होता है कभी अगूढ़ रहता है । इस प्रकार लक्षणा १२ प्रकार की हो जाती है । छटा लक्षणा मिलाकर कुल भेद १३ हो जाते हैं । यह विवेचन बाचाय मम्मट सम्मत है ।

साहित्यदर्पणकार ने लक्षणाओं के ८० प्रकार माने हैं । उन्होंने गौणी के भी उपादान और लक्षणलक्षणा ये दो भेद माने हैं । इनके भी उसने सारोपा और साम्यवसाना दो भेद माने हैं । इस प्रकार गौणी के चार और गुडा के चार भेद हो गये । गूढ़ अर्थ एव अगूढ़ अर्थ की दृष्टि से इनके कुल मिलाकर १६ भेद हो गये । यह १६ पदगत एव वाक्यात भेद से ३२ । इनके ८ छटा लक्षणा मिलाकर ४० हो गईं । धर्मगत एव धर्मगत भेद से ८० प्रकार की लक्षणाएँ हुईं ।

लक्षणा शक्ति शुद्ध अभिधावादियों को मान्य नहीं है। आचार्य मुकुल भट्ट एवं महिम भट्ट अभिधा के अतिरिक्त लक्षणा या व्यञ्जना जैसी कोई शक्ति नहीं मानते। मुकुल भट्ट ने लक्षणा का अन्तर्भाव अपने दस प्रकार के अभिधा स्वरूपों में ही कर लिया है। महिम भट्ट अनुमानवादी है। वे 'गंगायां' का अर्थ 'गंगातट' अनुमितिमन्य लेते हैं। इसी प्रकार उन्होंने सब प्रकार की लक्षणाओं को अनुमितिमन्य मात्र माना है। आचार्य कुन्तक ने भी प्रत्यक्षरूप से लक्षणा नहीं स्वीकार की है किन्तु उनकी उपचार-दृष्टि में अप्रत्यक्ष रूप से लक्षणा स्वीकार की गई है। अभिधावादियों के अधिकांश तर्क हठधर्मी मात्र हैं क्योंकि असाक्षात् सकेति अर्थों के लिए उनके पास कोई समाधान नहीं है।

तीसरी शक्ति का नाम व्यञ्जना है। कही-कही यक्ता ऐसे वाक्-चातुर्य से काम लेता है कि प्रत्यक्षवाच्य का अनिवार्य या लक्ष्यार्थ ऐसा साधारण व्यक्ति को ग्राह्य नहीं होता, केवल सहृदय ही उसके प्रतीयमान अर्थ को समझ-समझ कर रस-विभोर होता है और वास्तविक अभिप्राय पूर्णरूपेण समझ लेता है। इसी अभिधा और लक्षणा से मिलक्षण शक्ति को व्यञ्जना कहते हैं। यदि अनेक व्यवस्थित शब्दों में उसे परिभाषाबद्ध करना चाहें तो कहेंगे कि अपने-अपने अर्थ का बोध कराकर अभिधा और लक्षणा के विरत हो जाने पर जिस शक्ति द्वारा व्यञ्जना का बोध होता है उसे व्यञ्जना कहते हैं। व्यञ्जना से प्रतीत होने वाले अर्थ को व्यञ्ज्यार्थ, ध्वन्यर्थ, सूच्यार्थ, आक्षेपार्थ, प्रतीयमानार्थ भी कहते हैं। इस व्यञ्जना व्यापार की विशेषता यह है कि अभिधा और लक्षणा व्यापार तो केवल शब्द व्यापार भर हैं, किन्तु व्यञ्जना व्यापार शब्द और अर्थ दोनों में होता है। इसका अर्थ यह है कि व्यञ्जना के स्थूल रूप से दो भेद हुए एक शाब्दी व्यञ्जना, दूसरे आर्थी व्यञ्जना।

शाब्दी व्यञ्जना भी अभिधा और लक्षणा भेद से दो प्रकार की होती है। एक अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना और दूसरी लक्षणामूला शाब्दी व्यञ्जना।

अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना वहीं होती है, जहाँ अनेकार्थी शब्दों का संयोग आदि के द्वारा एक अर्थ में नियन्त्रण हो जाता है। उससे जिस शक्ति द्वारा व्यञ्ज्यार्थ की प्रतीति होती है उसे अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना कहते हैं। अनेकार्थी शब्दों के एक अर्थ में नियन्त्रित करने वाले नियामक १४ बताये हैं। संश्लेष, विप्रयोग, साहचर्य, विरोध, अर्थ, प्रकरण, लिङ्ग, अन्यसन्निधि, सामर्थ्य, औचित्य, देश, काल, व्यक्ति और स्वर है। इनसे नियन्त्रित अर्थ वाच्यार्थ होता है, किन्तु शब्द के श्लिष्ट प्रयोग के कारण अप्राकरणिक अर्थ की व्यञ्जनी भी होती है जो सहृदयमन्य मात्र होती है। इस व्यञ्जना को ही अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना कहते हैं। इसका एक उदाहरण है—

“वहा सोनार पास जेहि जाऊँ ।
बेइ मुहाग कर एक बाऊँ ॥”

यहाँ पर सोनार और मुहाग शब्द मान का आभूषण बनाने बात एवं मुहागे के अर्थ में निर्दिष्ट हो गये हैं किन्तु प्रवरणजन्य यहाँ एक व्यञ्जना भी है। वह यह है कि उस स्त्री को कहीं प्राप्त वस्त्र जो मिलने का मुख दे सक। यह अर्थ शाब्दी व्यञ्जना में ही प्राप्त होता है।

यहाँ पर यह कहना अप्रासङ्गिक न होगा कि महिमभट्ट और व्यक्तिविवेककार ने अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना के अस्तित्व का ही विरोध किया है, किन्तु विश्वनाथ तथा मम्मट आदि आचार्यों ने उनका सतक खण्डन कर दिया है। मन विस्तार भय से हम प्रसङ्ग का यहाँ नहीं उठा रहे हैं। इस सम्बन्ध में व्यक्तिकार एवं वृत्तिवार आनन्दवर्मन के मत को भी जान लेना आवश्यक है। इनका कहना है कि अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना वहीं होती जहाँ व्यङ्ग्यार्थ असङ्गार रूप होगा। वस्तुरूप व्यङ्ग्यार्थ होने पर वहीं इन्में असङ्गार मात्र मान्य। मरी अपनी धारणा है कि अप्रासङ्गिक अर्थ यदि विशय चमत्कारक है वह चाह वस्तुरूप हो या असङ्गाररूप, तो उस अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना माना जायगा।

लक्षणामूला शाब्दी व्यञ्जना वहीं होती है जहाँ प्रयोजनवती-लक्षणा का प्रयोजन प्रधानरूप व्यङ्ग्य होना है। अधिक स्पष्ट शब्दों में उसका स्वरूप इस प्रकार है ‘जिस प्रयोजन के लिए लाक्षणिक शब्द का प्रयोग किया जाता है उस प्रयोजन की प्रतीति कराने वाली शक्ति को लक्षणामूला शाब्दी व्यञ्जना कहते हैं।’ इसका एक उदाहरण है—‘फूल सड़े जो जो रह जाता’। यहाँ पर नायिका का मौकुमार और वाक् भाषु व्यङ्ग्य है। इसकी व्यञ्जिता लक्षणामूला शाब्दी व्यञ्जना है।

जब व्यञ्जना अचरित होती है तब उसे आर्षी व्यञ्जना कहते हैं। अर्थात् तीन प्रकार के होते हैं—वाच्य, लक्ष्य और व्यङ्ग्य। अतः आर्षी व्यञ्जना भी तीन प्रकार की होती है—१ वाच्यसम्भवा आर्षी व्यञ्जना, २ लक्ष्यसम्भवा आर्षी व्यञ्जना, ३ व्यङ्ग्य सम्भवा आर्षी व्यञ्जना।

वाच्य सम्भवा आर्षी व्यञ्जना वहीं होती है जहाँ वाच्याय सं-विषी व्यङ्ग्यार्थ की प्रतीति पर बल दिया जाता है। एक उदाहरण है—

“नो घोरी पर दसम बुबाक ।
तेहि पर बाजराज धरिपाक ॥”

यहाँ पर वाच्यार्थ से सिंहलगड का वर्णन है, किन्तु व्यञ्जना व्रतारन्ध्रस्य अनहदनाद की भी की गई है। इस व्यञ्जना का कारण वाक्यवैशिष्ट्य है।

जहाँ लक्ष्यार्थ के सहारे व्यङ्ग्यार्थ की प्रतीति होती है वहाँ लक्ष्यसम्भवा आर्थी व्यञ्जना मानी जाती है। इसका उदाहरण पद्मावत की यह पंक्ति है—

“जो फर देखिअ सोई फोका,
साकर कोइ हराहिअ न मोका।”

यह उक्ति ‘पद्मावत’ के पद्मावती की नागमती विवाह जण्ड में पद्मावती की नाममती के प्रति कही गयी है। इसका वाच्यार्थ है—इस बाटिका में जो फल देखो वही हर्ष का कारण है। ऐसी वचोचो की थोड़ी सराहना नया की जाय। इसका विपरीत लक्षणा से अर्थ है कि यहाँ जो फल देखो वही फोका है। इससे कोई अच्छाई है ही नहीं। इसके विपरीत लक्षणा का प्रयोजनरूप व्यङ्ग्य है नागमती के रूप की हेयता। इससे कवि ने पद्मावती के अभिमान-भाव की व्यञ्जना की है। यह लक्ष्यार्थ सम्भाव्य व्यञ्जनाजन्य है।

इसी प्रकार जहाँ व्यङ्ग्यार्थ किसी पूर्व-व्यङ्ग्यार्थजन्य होता है तब वहाँ व्यङ्ग्य सम्भवा आर्थी व्यञ्जना होती है। इसका उदाहरण इस प्रकार है—

“तू ससि रूप जगत उजियारी,
मुख न प्राप निसि होइ अधियारी।”

यहाँ पर प्रथम व्यङ्ग्यार्थ है पद्मावती का प्रफुल्लित होता हुआ रूप और यौवन। इस व्यङ्ग्यार्थ से प्रकरणवश दूती का व्यङ्ग्यार्थ है कि ‘तू खूब भोग विजासकर और नये रसिक की खोज करते तथा तेरे लिये मैं उसे खोज दूँगी’ इत्यादि। इस प्रकार यहाँ पर एक व्यङ्ग्यार्थ से दूसरा व्यङ्ग्यार्थ ध्वनित किया है, इसको ध्वनित करने वाली शक्ति को व्यङ्ग्यसम्भवा आर्थी व्यञ्जना कहते हैं। ये तीनों ही क्रमशः—
वक्तृवैशिष्ट्यमूलक, बोधन्यवैशिष्ट्यमूलक, काकुवैशिष्ट्यमूलक, वाक्यवैशिष्ट्यमूलक, वाच्यवैशिष्ट्यमूलक, अन्यसन्निधिमूलक, प्रस्ताववैशिष्ट्यमूलक, देशवैशिष्ट्यमूलक, कालवैशिष्ट्यमूलक और चेष्ट्यावैशिष्ट्यमूलक-भेद से क्रमशः दस-दस प्रकार की होती हैं।

व्यञ्जना के प्रसङ्ग में ध्वनि की स्वल्प व्याख्या कर देना आवश्यक है। वैयाकरणों ने ध्वनि-स्फोट को कहा है किन्तु साहित्यक्षेत्र में ध्वनि उस काव्य-विशेष

का पारिभाषिक मत है जिसमें प्रत्यायमात् अथ वा प्रधानता होता है। इस धरि या प्रतीयमान अथ की विरायी शक्ति व्यञ्जना ही है। अब मैं यही व्यञ्जनावृत्ति के मानन की और अनिवाचना और अनिव्य पर विचार कर बना चाहता हूँ।

ब्रह्म स अभिधावाद्या की धारणा है कि व्यञ्जनावृत्ति मानने की कोई आवश्यकता ही नहीं है क्योंकि व्यञ्जना का मारा नाम अभिधा से ही चल जाता है। अनिहितान्वयवादी और अन्विताभिधानवादी भीमासका का कहना है कि वाक्य का पूरा ज्ञान्य तात्पर्या नामक वृत्ति से प्रकट हो जाता है। यह तात्पर्यावृत्ति एक प्रकार से तात्पर्यमूलक अभिधा है। जब वाक्य का पूरा ज्ञान्य प्रकट हो जाना है तो फिर उसमें अतिरिक्त किसी दूसरी शक्ति की कल्पना करना अनावश्यक है। आचार्य धनिक भा तात्पर्यवादी है। उनका कहना है कि प्रतीयमान अथ तात्पर्य से भिन्न नहीं है। कोई ऐसी तराजू नहीं है जिस पर तोलकर यह कहा जा सके कि तात्पर्य इतना ही है। जहाँ तक तात्पर्य है वहाँ तक तात्पर्यावृत्ति का विस्तार-योग है। भीमासका का एक अभिधावादी सम्प्रदाय निमित्तवादी है। इनका कहना है कि किसी भी वस्तु का दखकर उसके निमित्त की कल्पना की जाती है। प्रतीयमान अथ की प्रतीति का निमित्त शब्द है। अन्त शब्द एवं प्रतीयमान अथ में निमित्तनैमित्तिक सम्बन्ध ही मानना पड़ता। निमित्तनैमित्तिक भाव में अभिधा के अतिरिक्त और कोई दूसरी शक्ति नहीं होगी फिर व्यञ्जना नामक किसी नई शक्ति की कल्पना की आवश्यकता नहीं है। भट्ट सोल्टट आदि दीपवर्ध व्यापारवादी हैं। इनका कहना है कि वाक्य के जितने भी अर्थ निगूँठे हैं उनकी विपरीत अभिधा ही है। अभिधा को व दीपदीपवर्धव्यापारवाला मानते हैं। इसकी स्पष्ट करने के लिए उन्होंने वाक्य का उदाहरण दिया है। जिस प्रकार एक ही वाक्य के वेगव्यापार के द्वारा जगत् कृत्त को विद्वान् हवन में प्रविष्ट हो प्राणी का अपहरण करना है ठीक उसी प्रकार एक ही अभिधाव्यापार पदार्थ की उपस्थिति, अन्वयबोध तथा व्यञ्जप्रतीति इन तीनों कार्यों को करता है। अत व्यञ्जना नामक अभिधा से भिन्न किसी शक्ति के मानने की आवश्यकता नहीं है।

अनिकादियों ने अभिधावादियों के उपर्युक्त पाँचों मतों का खण्डन कर व्यञ्जना जैसी स्वतन्त्रवृत्ति को स्वीकार करने की अनिवार्यता पर विशेष बल दिया है। अपने मत के पोषण में उन्होंने अनेक तर्क भी दिये हैं। अत्यन्त संक्षेप में हम यहाँ पर उनका संवेष्ट कर रहे हैं। पहले हम उपर्युक्त मतों के खण्डनपरक तर्कों का उल्लेख करेंगे। बाद में खण्डनपरक तर्कों की भीमासा करेंगे। अनिहितान्वयवाद का खण्डन करते हुए आचार्य मम्मट ने लिखा है।

अनिवाताभिधानवादियों के मत में भी व्यञ्जना जैसी अभिधा से भिन्न कोई शक्ति नहीं है। इनके अनुसार पहल वाक्य के समस्त पद अन्वित होते हैं बाद में वे

अभिधा से अयंबोध कराते हैं । यह अर्थ-विशेष रूप न होकर सामान्यरूप ही होता है क्योंकि भीमांसकों ने सामान्यरूप अर्थ में ही संकेतग्रह माना है । व्यङ्ग्यार्थ विशेषरूप अर्थ होता है अतः उसका बोध कराने वाली व्यञ्जना नामक स्वतन्त्रवृत्ति मात्रही ही पड़ेगी । निमित्तवादि्यों का खण्डन भी मम्मट कर चुके हैं । उनका तर्क है कि निमित्त दो प्रकार के होते हैं—एक कारक-निमित्त और दूसरा जापक-निमित्त । घट का कारक-निमित्त घट है और जापक-निमित्त दीपक जो उसका बोध कराता है । शब्द प्रतीयमान अर्थ का कारक-निमित्त न होकर जापक-निमित्त ही माना जा सकता है किन्तु उसे हम यह भी नहीं मान सकते क्योंकि जापक सदा पूर्व सिद्ध वस्तु को जापित करता है । अतः शब्द प्रतीयमान अर्थ को जापित नहीं करता है । अतः अभिधा से प्रतीयमान अर्थ के बोध होने का प्रश्न ही नहीं उठता । अतः उसके बोधन करने वाले व्यञ्जनाव्यापार को मानना ही पड़ेगा । दीर्घ-दीर्घतर व्यापार वासों का खण्डन ध्वनि-वादि्यों ने ही नहीं, अनुमानवादी महिम भट्ट ने भी किया है । उनका कहना है कि अभिधा के सम्बन्ध में वाण का दृष्टान्त सर्वथा अनुचित है । वाण जैसा भेदन, छेदन व्यापार अभिधा नहीं कर सकती । आचार्य मम्मट ने इनका खण्डन बड़े सुन्दर ढंग से किया है । वे कहते हैं कि 'ब्राह्मण तेरी कन्या अभिधी है ।' इस वाक्य में ब्राह्मण के शोक की अभिव्यक्ति दीर्घ-दीर्घतर व्यापार से किसी प्रकार भी सम्भव नहीं है । अतः उसके लिए व्यञ्जना शक्ति और उससे उद्भूत व्यङ्ग्यार्थ को स्वीकार करना आवश्यक है । मम्मट का इनके विरोध में एक तर्क बड़ा सुन्दर है । वे कहते हैं कि जब आप अभिधा को दीर्घ-दीर्घतर व्यापार मानते हैं तो फिर उन्हें लक्षणा मानने की क्या आवश्यकता है । जब वे लक्षणा स्वीकार करते हैं तो फिर व्यञ्जना मानने में ही क्यों कष्ट है । धनिक के मत का खण्डन भी आचार्यों ने किया है । धनिक का कहना है कि तात्पर्य शक्ति की सीमा वहाँ तक है जहाँ तक कार्य होता है । उनके अनुसार काव्य में प्रयुक्त शब्दों का कार्य रस ही है । रस अभिधेय नहीं हो सकता वह व्यङ्ग्य है । अतः उनके अनुसार भी व्यञ्जना का मानना नितान्त आवश्यक है । इस प्रकार व्यञ्जनावदि्यों ने अभिधा-वादि्यों के समस्त मतों का खण्डन कर यह सिद्ध कर दिया है कि व्यञ्जना के बिना अभिव्यक्ति का काम ही नहीं चल सकता । अपने मत के पोषण में उन्होंने कुछ मण्डनात्मक तर्क भी दिये हैं । सब से पहले उन्होंने यह निरूपण करने की चेष्टा की है कि व्यङ्ग्यार्थ वाच्यार्थ से सर्वथा भिन्न होता है । इस बात को सिद्ध करते लिए उन्होंने कई तर्क दिये हैं । पहला तर्क है कि काव्य-दोष दो प्रकार के होते हैं, एक निरय दूसरे अनित्य । च्युत-संस्कृति आवि नित्य दोष है और श्रुतिवदुत्वादि अनित्य । अनित्य इसलिए है कि रोगादि रसों में वे शुण्ड हैं । अतः रसों में और श्रुति-कटुत्वादि दोषों में व्यङ्ग्य-व्यञ्जक सम्बन्ध है । व्यङ्ग्य वृत्ति की आवश्यकता अपने आप सिद्ध हो जाती है कई पर्यायवाची शब्दों में किसी भाव-विशेष को प्रकट प्रयोग किया जाता है । यह विशेष-भाव अभिधेय

मानने पर -

कि कभी-क

मिष्ट शब्द

: तो न

संकेतिन अथ मात्र होता है। अतः इस विशेष भाव को प्रकट करने के लिए व्यञ्जना-
कृति मानना, आवश्यक है। जैसे—'जानि न जाय विनाचर माया', यहाँ पर निमाचर
शब्द से बलि ने विभीषण की दुष्टता छात्रपुण्ड्रा आदि भावों की व्यञ्जना की है जो
राक्षस आदि दसों पर्यायवाची ॥ प्रकट नहीं की जा सकती है। इन भावों की अभि-
व्यक्ति भावों से नहीं व्यञ्जना में ही सम्भव है। उनका तीव्रता तक है, बौद्धा, स्वप्न,
महत्ता, निमित्तनाय, प्रतीतिनाम आधम विषय के बारम्बार से भी अभिधा में व्यञ्जना
का पावक्य मित्र किया जा सकता है। वाच्यार्थ का बोध जहाँ की होता है जो
माधातु संकेतिन अथ में परिक्रित होने है, किन्तु व्यञ्जनायें वा बोध सहृदय-मात्र की हो
सकता है, अतः दोनो भेद हुआ। इनका अभिधा और व्यञ्जना में अन्तर मानना
पड़ता है। वाच्य और व्यञ्जनायें के स्वभाव में भी अन्तर होता है। वाच्यार्थ के
विशिष्ट होने पर व्यञ्जनायें निषेधक और निषेधक होने पर विधिक्य आदि विभिन्न
भिन्न होता है। अतः दोनों में अन्तर मानना अनिवार्य है। वाच्यार्थ में सख्याभेद भी
है। वाच्यार्थ सदा एक ही होता है किन्तु व्यञ्जनायें अगणित हो सकती हैं जैसे 'सूयाम्
हो गया'। इस वाक्य के प्रकरण भेद से संख्याओं व्यञ्जनायें हो सकती हैं जैसे दो पङ्क्तियों वाले
विद्यापीठ कहने तो व्यञ्जना होता 'पढ़न चलना पाठिए', यदि छात्र सिनेमा प्रेमी हैं तो
व्यञ्जना हुई कि 'चलो भाई सिनेमा देखने चलें' आदि आदि है। वाच्यार्थ और
व्यञ्जनायें में निमित्त भेद भी है। वाच्यार्थ का निमित्त स्वदोषारण-मात्र है किन्तु
व्यञ्जनायें के लिए निमित्त प्रतिभा की आवश्यकता होती है। दोनों में कार्य भेद भी है।
वाच्यार्थ का कार्य केवल अर्थ प्रतीति-मात्र करता है किन्तु व्यञ्जनायें चमत्कार उत्पन्न
करता है। प्रतीति में काव्योक्त भेद होने से भी अभिधा और व्यञ्जना में अन्तर होता
है। वाच्यार्थ की प्रतीति पहले होती है व्यञ्जनायें की प्रतीति बाद में होती है। दोनों
में बाधक भेद भी पाया जाता है। वाच्यार्थ का आधम केवल शब्द है किन्तु व्यञ्जनायें
का जायस शब्द और अर्थ दोनों होते हैं। वाच्यार्थ और व्यञ्जनायें विषय की दृष्टि से
भी भिन्न हात हैं। वाच्यार्थ सभी व्यक्तियों को एक ममान प्रतीत होता है किन्तु
व्यञ्जनायें की अनुभूति सहृदय भेद से भी होती है। जिस सहृदय को प्रतिभा और अनु-
भूति जिनकी निमित्त होती है उसे व्यञ्जनायें उतना ही स्पष्ट अनुभव होता है। इस
प्रकार व्यञ्जनायें न अनेक तक बर अविधावादियों का खण्डन कर अभिधा में
भिन्न व्यञ्जना का अस्तित्व इन दोनों के आधार पर प्रमाणित कर दिया है।

बहुत से ऐसे आचार्य हैं जो अभिधा के अतिरिक्त सहायक नामक वाच्य-व्यक्ति
में तो आस्था रखते हैं किन्तु वे व्यञ्जना को मानने में सकोच करते हैं। यहाँ पर हम
इन लोगों के मतां और व्यञ्जनावादियों द्वारा दिये गये उनके खण्डन और उनके विरोध
में दिये गये स्वमतमण्डन की भी चर्चा करेंगे।

अनित्य अविनश्यमान आदि ने सहायकावादियों को भाक्त की सजा दी है।
सहायकादी आचार्यों में अवश्यम आचार्य भुक्त भट्ट का मन विवेक्य है। उन्होंने

अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'अभिधावृत्तिभाष्य' में सबसे अधिक महत्त्व अभिधा को दिया है और अभिधा के अन्तर्गत ही उन्होंने लक्षणा को समेटने की चेष्टा की है। उन्होंने लक्षणा के भेदक तत्त्व तीन माने—वक्ता, वाक्य, वाच्य। इसी जाबार पर उन्होंने लक्षणा तीन प्रकार की मानी है—वस्तुनिवन्धना, वाक्य निवन्धना और वाच्य निवन्धना। पहली में लक्ष्यार्थ का बोध वक्ता के रूप की पर्यालोचना के द्वारा होता है। जैसे 'तू ससि रूप जगत उबियारी, मुख न जापु निसि होइ अँधियारी।' यह दूती के वक्ता पद्मावती के प्रति है। इसी व्यञ्जना है कि तू खिन्न होकर भोग-विलास से उदासीन न हो। इसको मुख्य मद्द् वस्तु निवन्धना लक्षणा मानते हैं किन्तु व्यञ्जनावादी यहाँ पर वस्तुवैशिष्ट्यमूलक वस्तु लक्षणा मानते हैं। वाक्य निवन्धना लक्षणा वहाँ मानी जाती है जहाँ वाक्य वैशिष्ट्य के कारण लक्ष्यार्थ की प्रतीति होती है। ध्वनिवादी के अनुसार ऐसे स्थलों पर प्रायः वाक्यवैशिष्ट्यमूलक वस्तुध्वनि या अलंकारध्वनि, रसध्वनि हुआ करती है। इसी प्रकार वाच्यनिवन्धना वाच्य की पर्यालोचना के बाध होती है। ध्वनिवादी इसमें भी ध्वनि मानते हैं। उन्होंने इनके लक्षणावाद का खण्डन कर दिया है और सिद्ध कर दिया है कि जिन अर्थों को यहाँ ग्रहण किया गया वहाँ 'तद्भोग' वाली लक्षणा की आवश्यक बातें ही पूरी नहीं होती। अतः यही लक्षणा न मानकर व्यञ्जना ही माननी पड़ेगी। ये लोग व्यञ्ज्यार्थ को लक्षणा का एक अंग मानते हैं। ध्वनिवादियों ने व्यञ्जना को लक्षणा से विलक्षण एक तीसरी शक्ति मानने के पक्ष में अपना एक तर्क यह दिया है कि प्रयोजनवती लक्षणा में जो प्रयोजन है उसके बोध के लिए व्यञ्जना मानना अत्यन्त आवश्यक है। उसका बोध लक्षणा से किसी प्रकार भी नहीं हो सकता। यदि यह कहें कि यहाँ लक्ष्यार्थ प्रयोजन विशिष्ट तद्भुक्त अर्थ ही लक्ष्यार्थ होता है अर्थात् 'गंगाया' का लक्ष्यार्थ 'शीतलता और पवित्रता' से युक्त 'गंगा-तट' है तो ठीक नहीं है। इसका खण्डन आचार्य मम्मट ने मीमांसकों के इस सिद्धान्त को सामने रखा है कि ज्ञान का विषय दूसरा और ज्ञान का फल दूसरा होता है। 'गंगायाद्योषः' में तट विषय है और शैत्य एवं पावनत्व फल हैं। इन दोनों को लक्ष्यार्थ नहीं माना जा सकता। इनमें केवल तट लक्ष्यार्थ और शैत्य पावनत्व व्यञ्ज्यार्थ हैं। यदि कोई शैत्य पावनत्व आदि को लक्ष्यार्थ मानने की हठधर्मी करे ही तो भी उसे लक्ष्यार्थ इसलिए नहीं मान सकते हैं कि उसमें लक्षणा की 'मुख्यार्थवाद' वाली शक्ति नहीं पूरी होती। अतः प्रयोजनवती लक्षणा के प्रयोजन के लिए व्यञ्जनावृत्ति मानना सर्वथा अनिवार्य है। लक्षणा में व्यञ्जना के अन्तर्भाव न करने के पक्ष में ध्वनिवादी एक तर्क और देते हैं। उनका कहना है कि व्यञ्ज्यार्थ की प्रतीति ऐसे स्थलों पर भी होती है जहाँ लक्षणा का कोई अस्तित्व नहीं रहता। उनका कहना है कि व्यञ्जना की अभिधा और लक्षणा के सहज किसी भी निश्चित हेतु की आवश्यकता नहीं रहती। अभिधा के संकेत और लक्षणा को मुख्यार्थ बांधादि 'निश्चित' हेतुओं की अनिवार्य आवश्यकता रहती है किन्तु व्यञ्जना के लिए लक्षणा की अनिवार्य आवश्यकता नहीं रहती है। अभिधामुला व्यञ्जना में लक्षणा की कोई आवश्यकता नहीं रहती है। अतः

तक्षणा का जहाँ अस्तित्व है। नहीं हुआ वहाँ उसमें किसी के अन्तर्भाव का प्रश्न ही नहीं उठता। इस प्रकार स्पष्ट प्रमाणित हो जाता है कि व्यञ्जना सधारा में भिन्न कोई तीमरा शब्द शक्ति अवश्य होती है।

यहाँ पर हम व्यञ्जनाविराधी बुद्ध और मत्ता की चर्चा कर देना चाहते हैं। हममें अक्षर बुद्धिवादी जर्वापत्ति प्रमाणवादी और अनुमानवादियों के मन विरुद्ध उत्प्रेमनीय हैं। अक्षर बुद्धिवादी बदान्ती हैं। इनका कहना है कि ब्रह्म-वाक्य की वाक्याय प्रतीति अक्षर बुद्धि में होता है। इनका कहना है कि पद वग आदि का भेद अज्ञानमूलक है। वास्तविक तत्त्व अक्षर वाक्याय ही है। आचार्य मम्मट ने हम मत का खण्डन करते हुए कहा है कि अक्षर बुद्धि निग्राह्य वाक्याय ही वाक्याय है। वह स्वीकार कर लन पर भी निषेधपरक वाक्या का विधिपरक अर्थ कदापि नहीं मिया जा सकता। उसमें लिए व्यञ्जना हम मानते ही पढ़ती।

बुद्धि गाय व्यञ्जना का अन्तर्भाव जर्वापत्ति में मानने के पक्षपाती हैं। मीमांसक जर्वापत्ति को एक प्रमाण मानते हैं। उनका कहना है कि जहाँ जगत्वाच गान से उपपादक ज्ञान की वस्तुता की जाती है वहाँ जर्वापत्ति होती है उस स्थूल ब्रह्मदेव दिन में नहीं छाता। इसका जर्वापत्ति से यह अनुमान किया कि वह रात्रि में छाता है। जर्वापत्ति वास्तव में अनुमान का ही रूपान्तर है। अनुमेयाय व्यङ्ग्याय से सबधा भिन्न है। यह बात आगे के विवरण से स्पष्ट प्रमाणित हो जायेगी।

व्यञ्जना के विरोधी आचार्यों में अनुमानवादी महिम भट्ट का बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान है। उन्होंने व्यञ्जना का अनुमान में अन्तर्भाव करने की कामना से अपना व्यक्तिविक' नामक ग्रन्थ ही लिख डाला है। महिम भट्ट ने दो ही प्रकार के जय मान हैं वाक्याय और अनुमेयाय। वाक्याय के अतिरिक्त उरमाय एवं व्यङ्ग्याय का अन्तर्भाव उन्होंने अनुमेयाय में किया है। व्यञ्जना का अनुमान में अन्तर्भाव निश्चय के लिए इन्होंने ध्वनि के बहुत से भेदों के व्यङ्ग्याय को अनुमान प्रशिया से प्राप्त सिद्ध करने की चेष्टा की है। किन्तु ध्वनिवादी आचार्यों ने जनक तर्कों के आधार पर यह प्रमाणित कर दिया है कि व्यङ्ग्याय अनुमान का विषय नहीं हो सकता। इस बात को स्पष्ट करने के लिए निम्नलिखित उदाहरण विचारणीय है—

भ्रम । धार्मिक । विलम्ब । स गानकोऽप्यपरितस्तेन
गोदावरीकच्छकुञ्जवासिना हृतं सिहेन ।'

इस उदाहरण में अनुमानवादियों के अनुसार अनुमान का स्वरूप होगा गोदावरीतीरे धार्मिक भ्रमणायोय सिंहावलाय यमव तथा ग्रहम् । इस अनुमान में सिंहवलाय यह हनु हुआ और भीरुभ्रमणायोयस्वम् साध्य हुआ। व्याप्ति का रूप होगा 'यत्र यत्र

सिद्धत्वम् तत्र तत्र भोक्तृप्रमणायोग्यत्वम्' किन्तु मनुष्य इस निष्कर्ष को मानते हुए भी वहीं जाते हैं क्योंकि व्याप्ति को वे अयोग्य समझते हैं । जब व्याप्ति ही अयोग्य है तो फिर अनुमान-का प्रश्न ही नहीं उठता । अतः ऐसे स्थलों पर विचित्र वाक्य से निषेध रूप मर्य की व्यञ्जना करने वाली शक्ति व्यञ्जना ही है । इस प्रकार ध्वनि के सम-
 बन्धक आचार्यों ने ध्वनि-विरोधी समस्त मतों का खण्डन कर व्यञ्जनावृत्ति की बड़ी बृह-
 भूमिका पर प्रतिष्ठा की है । इस प्रकार काव्य में प्रतिष्ठित तीन शक्तियाँ हैं—अभिधा,
 लक्षणा और व्यञ्जना ।

लक्षणा

२१० मनोहरतास गोष्ठ

लक्षणा का जन्म भाषा के इतिहास में बड़े दृष्टा, उस विषय में महाकवि श्रीजी के विचार महत्वपूर्ण हैं। उनका कहना है कि यह कल्पना का वाहन है। कल्पना जानि की किसी विशेष जातु में नहीं उत्पन्न होती बल्कि वह जन्म की महचरी है। मानव का जन्म में बुद्धि मिथी है तभी से उसकी चिन्ता, कल्पना भी उसी मिथी है। पर समार के शब्द कल्पना का व्यक्त करने के लिये नहीं बनत। कल्पना व्यक्तित्व सम्पत्ति है। वह व्यक्ति के हिसाब से गूनाधिक बिबा विभिन्न रूप की होती है। शब्दा का मूजन और भाषा का निर्माण सामूहिक प्रयत्नों के लिए होता है। इसीलिए हमारे शब्द अधिकतर प्रेमय वस्तुओं जैसे, वृक्ष, नदी, पर्वत, गाय आदि के सकेत पर हैं। भाववाचक शब्द जानि के विचारों के समुद्रिबान में, जबकि ध्याकरण के द्वारा भाषा के शब्दों की माल निकाली जाने लगती है, प्रत्ययों के परिवर्धन द्वारा बनाये जाते हैं। वे भी मरुपा में बहुत कम होते हैं और भावों की एक सामान्य दशा के रूप के परिचायक होते हैं, उदाहरण के लिए वेदना शब्द तो एक है पर व्यक्तित्व के रूप से वेदना के अनन्त भेद होते हैं। इन बारीकियाँ, व्यक्तित्व अनुभूतियों के लिए शब्दों की मरुपा से कमी रही है। जिस अनुपात से मूलन भावों की उत्पत्ति होती गई उस अनुपात से उनके प्रत्ययक शब्दों की मृष्टि न हो सकी और उन्हीं पुराने शब्दों की सगति बँटावर रूप के रूप में उनका व्यवहार कर डा स नये प्रय के उद्देश्य की सिद्धि की गई। भाषा की अभिव्यजना के समय कवि अनुभव करता है कि भाव का ठीक-ठीक छोटन करने वाला शब्द तो नहीं है, पर ऐसे शब्द अवश्य विद्यमान हैं जो हैं तो वस्तु विशेष में मनेतिन ही, पर जिन में अभिप्रेत्य भाव के गुण बलमान हैं। वह उसी वस्तु विशेष के वाचक शब्द को लेकर उसे भाव का वाचक या लक्ष्य बना लेता है। प्रिय के रूप पर रोस जाने से प्रेमी के हृदय में जो एक विशेष प्रकार की अमान्ति उत्पन्न हुई वह वही जानता था। उसके लिए नियत सकेत माला जब कोई शब्द उसे नहीं मिला तो उसने 'बिसोना' चिन्ता का उसके लिये

प्रयोग किया पक्षि बिलोला वही का होता है। 'रीझ बिलोई डारति है हिये'^१। इसी प्रकार हल्के वस्त्रों में से बाहर दिखाई देने वाली आह्लादकारिणी सुजान की अंगः दीप्ति का कवि 'वरसति अंग रंग माधुरी वसन छनि' वाक्य द्वारा अभिव्यजना करता है। 'अंग अंग आली छवि छलवयो करत है', 'साजनि लपेटो चितवनि भेद भावभरी' आदि वाक्य उपर्युक्त आवश्यकता की ही सृष्टि हैं। इस प्रकार शब्दों की परस्पर में कलम लग जाने से बड़े मधुर और अपूर्व कल आते हैं। इसी को संस्कृत आचार्यों ने आरोपा नाम से कहा है जो लक्षणा का स्वरूप लक्षण है।^२ इसलिए शैली उन लोगों से सहमति नहीं है जो कहते हैं कि भाषा की आद्वय दशा में ही काव्य की सृष्टि हो सकती है। उनका कहना है कि समाज की शंशदावस्था में भाषा स्वयं ही काव्य है। अतः वे लोग भ्रम में हैं जो काव्य की स्थिति एक विशेष युग में ही समझते हैं।^३ समाज की शंशदावस्था में काव्यमय भाषा के होने का सबसे उत्तम निदर्शन ऋग्वेद की भाषा है। स्वर्गलोक का वर्णन करता हुआ ऋषि कहता है कि हम उन स्थानों पर जाने की कामना करते हैं जहाँ ऊँच और बड़े सींगों वाली गाय जाती हैं।^४ यहाँ गाय ऊर्ध्वगामिनी मूर्ध्न्य किरणे है जो ऊपर को सींग कर भागती हुई गायों जैसी ऋषि को प्रतीत हुई। इसी प्रकार उषा का वर्णन किया गया है। जिसका बछड़ा चमकीला है वह स्वयं भी चमकीली है। उसके लिए कृष्ण रात्रि ने स्थान खाली कर दिये हैं। वे दोनों समान रूप की बहन हैं। अमृत ॥^५ एक दूसरे के अनुगत हैं और स्पर्शरूप से आकाश में घूमती हैं।^६ यहाँ चमकीला बछड़ा सूर्य है। रात्रि और उषा को बहन कहा गया है। उन्हें अमृत तथा एक दूसरे की अनुवर्तिनी भी बताया गया है। यह सब लक्षणा के श्रेष्ठ रूप हैं।

इस तरह लक्षणा भाषा की वह अक्षय शक्ति निधि है जो उसकी आद्वय दशा में कम हो जाती है और आरम्भ की वीन-हीन अवस्था में अधिक-से-अधिक बढ़ती है। इसके रहते भाषा में किसी प्रकार का सामर्थ्याभाव नहीं भासित होता।

शास्त्रीय-विवेचन

ऊपर बताया गया है कि जब एक शब्द से कोई भाव या स्थिति का पूर्ण

१. मुहि० १७५।

२. लक्षणारोपिता क्रिया, काव्यप्रकाश।

३. डॉ० देवराज उपाध्याय, रोमांटिक साहित्यशास्त्र, पृ० ८८-८९।

४. ऋग्वेद १, १५४ : ६, "तां वां वास्तुन्युश्मसिगमर्ध्वं पच गावो मूरि शृङ्गा अयासः"

५. ऋग्वेद १, ११३ : २,

रुद्राद्रुतां रुशतोश्चेत्यागादार्यं कृष्णा सदनान्यस्याः।

समान वस्तु अमृते अनुयी वर्णं चरत अभिनाने। ऋग्वेद ॥

अभिध्वज्जन नहीं हो सकता तो कवि दूसरे शब्दा का प्रयोग करता है। वह प्रयुक्त शब्द प्रकृत में मगन नहीं जाता। विवर्ति की भाँति प आनि बबरी' वाक्य में बबरेना व्यापार का जान व साथ सम्बन्ध जमगत है। इसे शास्त्रों में अनुपपत्ति कहा है। वह कभी अवयव की होती है जैसे इसी वाक्य में और कभी तात्पर्य की होती है। दूसरे प्रकार के स्थला में अन्वय तो ठीक हो जाता है पर वक्ता का तात्पर्य ठीक नहीं बैठता। किसी निन्द्य माह्वार में श्रुषी की यह उक्ति कि 'आपने बड़ा अच्छा किया। मेरी जमीन तो न हो ली थी यकान भी न लिया'—दूसरे प्रकार की है।^१ इसमें तात्पर्य की अनुपपत्ति है। तात्पर्य ही वाक्यों में मुख्य होता है। अतः मुख्याय-बाधादि का तीन हेतु लक्षणा के लिए आवश्यक माने जाते हैं व सावजिक नहीं हैं। तात्पर्य पर विशेष दृष्टि रखने का न ब्याकरण इसलिये लक्षणा नहीं मानते। उनका पहना है कि मुख्याय बाधादि के बिना भी रिपरोत लक्षणा के स्थल में तात्पर्य बदलना पड़ता है। अतः यह मानना चाहिए कि शब्दों की अध-द्योतन शक्ति सीमित अथवा अपरिबद्धनीय नहीं होती। प्रसङ्ग के अनुसार वह कड़ या परिवर्तित हो जाती है। जिसे लक्षणा मानते मान लक्ष्याय कहते हैं वह वाक्याय के ही जोड़ में आ जाता है। लक्षणा की आवश्यकता नैयायिक अधिन समझते हैं। उसका हेतु उनका अति तार्किक स्वभाव है।

शब्दों की अभिधा शक्ति में विसर प्रकार जन जन परिवर्तन आ जाते हैं इसका इतिहास स्वयं लक्षणा का विवरण उपस्थित करता है। आचार्य मम्मट ने यह व्युत्पत्ति अपने वाक्य में कुशल है, इस वाक्य में लक्षणा मानी है। विश्वनाथ ने यह कहकर इसका खंडन किया है कि कुशल शब्द का 'चतुर' वाक्यार्थ ही है। यहाँ लक्षणा मानने की आवश्यकता नहीं। मम्मट कुशल शब्द का वाक्यार्थ कुशा का खाने वाला (कुश + ल) समझते थे। विश्वनाथ ने अपनी भावना में यह युक्ति दी है कि शब्दों का प्रवृत्ति निमित्त कुछ और जाता है तथा व्युत्पत्ति निमित्त कुछ और।^२ पर वास्तव में व्युत्पत्ति निमित्त (गोपाय) ही पहल-पहल शब्द का वाक्याय या प्रवृत्ति निमित्त होता है। यदि ऐसा न होता तो वह अर्थहीन रह जाता। जिस शब्दाय सम्बन्ध का व्यवहार नहीं है वह सम्बन्ध भी नहीं माना जा सकता। जब कोई शब्द अपने पहले अर्थ से सम्बन्धित दूसरे किसी अर्थ में प्रयुक्त होने लगता है तो साधारण लोग उसी की लक्षणा कहते हैं। पहले वह लक्षणा प्रयोजनवती होती है। समयान्तर में व्यवहारा भ्रम के कारण वह प्रमिद हो जाती है। प्रयोजन का भान मद पड़ जाता है। यही शब्द लगना है। तीसरे विचार क्रम में लक्षणा की भी अनुभूति नहीं होती। वह शब्द

१ मिलाइये झूठ की सच्चाई छावयो त्यों हित कजाई पावयो ।

ताक गुन जन घन आनन्द कहा जन । घ० क० २० ।

२ अन्यदि शब्दानां प्रवृत्तिनिमित्तम् यच्चव्युत्पत्तिनिमित्तम् ।

लक्ष्यार्थ का रुढ़िवाचक बन जाता है। पशु, कुखन, मृग, महागय, गुरु आदि शब्द इसी अर्थ परिवर्तन के इतिहास को बताते हैं। ग्यारहवीं शताब्दी में वामदेवतावतार मम्मट का फुल शब्द में संज्ञा मानना तथा १४वीं शताब्दी के अन्त में साहित्यिक विश्वनाथ का चतुर अर्थ को वाच्यार्थ कहना दोनों ही ठीक हैं। शब्दार्थ सम्बन्ध के विकास क्रम के शीतल दोनों प्रसंग हैं। विवाद केवल शब्द-वृत्ति के परिवर्तन सिद्धान्त को न मानने से खड़ा हुआ था। समय का अन्तर इसका कारण था। रुढ़िमूलक तथा प्रयोजनवती संज्ञाओं का भेद भी इस प्रकार शब्द के विकास क्रम के ही भेद हैं, संज्ञा के मूल स्वभाव में कोई अन्तर नहीं होता। दोनों एक ही प्रकार की संज्ञाएँ होती हैं। रुढ़िमूलक में प्रयोजन का भान व्यवहाराभ्यास से घिसकर भँद हो जाता है। सर्वथा लोप फिर भी नहीं होता। 'कलिंग साहसी देश है', इसमें भी समस्त की प्रतीति प्रयोजन है जो कलिंगवासी कहने से नहीं निह होती। रुढ़िमूलक संज्ञाओं में ही नहीं मुहावरों में भी जो रुढ़ि संज्ञाओं के भी घिसे रूप हैं, प्रयोजन की प्रतीति होती है। 'रात चित्ती है' न कह कर 'रात भीजती है' कहने से रात के चौथे घंटे में ओस की सजलता तथा भारता की धीमी प्रतीति होती है। तभी आनन्दधन 'जीव सूखी जाय ज्यों-ज्यों भीजी सरवरी' में विरोध की व्यञ्जना करते हैं।

शास्त्रकारों ने संज्ञा को अन्वयवृत्ति माना है। इसके समझने और संगति बिठाने में धुड़ि को परिश्रम करना पड़ता है। यदि उसके प्रयोग में कोई विशेष फल न हो तो यह फल प्रयासकरणीय ही न रहे। इसलिए अनुभव यही बताता है कि प्रत्येक साक्षात्क प्रयोग में चाहे वह रुढ़ हो या योज, प्रयोजन अवश्य रहता है। फलतः रुढ़ और प्रयोजनवती भेद ध्वन्यार्थ की मंदता तथा स्पष्ट प्रतीति के कारण होते हैं, उसकी विद्यमानता तथा अविद्यमानता के कारण नहीं। वैयाकरणों ने शब्दार्थ सम्बन्ध के इस परिवर्तमान स्वरूप को पहचानकर संज्ञावृत्ति को नहीं माना। वे लोग केवल अभिधा और ध्वन्य दो वृत्तियाँ मानते हैं। अभिधा का वाच्यार्थ दो प्रकार का होता है—प्रसिद्ध तथा अप्रसिद्ध। दूसरे लोग जिसे लक्ष्यार्थ कहते हैं, वह वैयाकरणों के यहाँ अप्रसिद्ध वाच्य अर्थ है।

ध्वन्य वृत्ति को स्वीकार करते का कारण यह है कि उसके द्वारा ऐसे अर्थ की प्रतीति होती है जिसका शब्द से सम्बन्ध नहीं रहता। वाक्यगत प्रसङ्ग के बल से उसका भान होता है। अभिधावृत्ति 'सम्बन्धित मात्र अर्थ का प्रत्यायन करा सकती है, असम्बन्धित अर्थ का नहीं। संज्ञा के द्वारा विश्व अर्थ की उपस्थिति होती है वह सम्बन्धित ही होता है।' अतः अभिधा लक्ष्यार्थ की प्रतीति तो करा सकती है,

१. नैयायिकों ने सम्बन्ध को ही संज्ञा माना है,

शब्द सम्बन्धी संज्ञा उनका सिद्धान्त है।

—देखिए विश्वनाथ पञ्चानन की न्याय सिद्धान्त मुक्तावली, शब्द प्रकरण।

व्यंग्याय नहीं। व्यंग्यक वाक्या में सम्बन्ध बताने के लिये आता है। अथवा प्रयोजन तो व्यंग्याय होता है। 'मरिच' उस (सद्व्याय) मानने या न मानने में कोई अन्तर नहीं पड़ता।

व्यंग्याय की सिद्धि या मगणा में किन्तु प्रचार होनी है इस पर विचार होना चाहिए। क्या व्यंग्याय अभी कोई वस्तु है जिसका पढ़ने काइ सत्ता न थी? व्यंग्यक का वाक्य में एक विंग्य प्रसार के प्रसार के धर्मित हो जाने से उसकी अस्मिता उत्पत्ति हो गई या उसका वाक्य रूप या रूपवाचक पत्र से वाक्य में वर्तमान रहता है? इसका उत्तर में मनी के आचार्य कि व्यंग्याय की जिस रूप में व्यंग्यक वाक्य द्वारा प्रतीति होती है वह 'म' 'य' में पूर्व सिद्ध नहीं है। नहीं तो वाक्याय हो जाता। सत्ता प्रतीति भी उसकी नहीं पानी। 'म' के कुछ वाक्य के प्रसार में निहित रहने है। 'य' का वाक्य में वाक्य अथवा वाक्य विचार नहीं होता। उसकी प्रतीति भी 'य' का वाक्य-वाक्य होनी पानी है। यद्यपि वह स्फुट नहीं होता। उदाहरण सत्ताभा में तो वाक्याय का मान सब मानने में है। मगणनगणा में भी वह पुष्ट नहीं पानी। 'य' में वाक्य है वाक्य का प्रयोजनकी मगणनगणा का ये माना जाता है। 'य' यहाँ वाक्याय का मान न। होता यह इसका सार्वत्रिक सिद्ध होता है। पर मानना तथा पावनता का प्रतीति या 'य' 'य' का प्रयोजन है, वह यहाँ के वाक्याय प्रवाह का ही गुण है। इसलिये तो 'य' के किनारे वाक्य है न वह कर गणा में मानना है कहा जाता है। वास्तव में मनी प्रकार की मगणा में वाक्याय की गंध बनी रहती है। उसमें निहित हो लक्ष्याय व्यंग्याय की उपस्थिति करना है। मन डरकों हा बानि 'य' 'य' लक्ष्मी चित्तवर्ति' लक्ष्मी की आन पड़ी छनक' नननि बारति रूप के भौरे' मानने की वन है जब प्राण घर मुरझ आदि आनन्दनजी के 'य' वाक्याय में 'दरका हा लक्ष्मी' छनक बोधित वन' मुरझ आदि मरु जो अनुभूति की एक शक्ति की ओर मरुत वरत है वह वाक्याय के आचार पर हो। मुरझाना 'य' मुरझाई वनिया की भी प्राणा का स्थिति का घोलन वाक्याय द्वारा ही करता है। 'य' प्रकार व्यंग्याय में वाक्याय का बड़ा योग रहता है। महावि दव न जो अनिषा का सब वाक्याय में धष्ट माना है वह एष ही 'य' गुणा के कारण माना है। विरोधादि चमत्कार यहाँ लक्ष्य वाक्याय में आन है व सब भी वाक्याय पर ही बाधित होत है। उदाहरण के लिए, यदि न चनति सति यदि यदि पगु होति' जतन वने है सब वाक्यी धर जाँ। इस ओर में व्याकुल प्रान पुकारे नूतन-वसत बोर्ड लोको' मारिजी अनधीच बिना जिस जोको आदि वाक्यों में विरोध वाक्याय ही में है लक्ष्याय तो उसकी उलटा सपत्ति मिलता है। अतः निष्पन्न में यही आता है कि लक्ष्य वाक्यो में वाक्याय की उपस्थिति अप्रकट रूप से होती ही है। विरोध लक्ष्यायों के विषय में कहा हो सकती है कि यही लक्ष्याय का लक्ष्य भी मान नहीं होता। पर नहा यहाँ भी लक्ष्याय यदि विषय-मक है तो वह

वाच्यार्थ निषेधात्मक पर आधारित है। उसी प्रकार लक्ष्यार्थ निषेधात्मक है तो वह वाच्यार्थ के विध्यात्मक रूप का सहारा लेता है। जैसे—‘झूठ की सच्चाई छाकरो क्यों हित कचाई पाकरी ताके गुनगन घन आनंद कहा गनी’ वाक्य में गुनगन का अर्थ अव-गुण गुण है। इस प्रकार बिना वाच्यार्थ के वहाँ भी लक्ष्यार्थ की सिद्धि नहीं हो सकती। यह एक व्यवस्था सिद्धि होती है कि लक्षक वाक्यों में अस्पष्ट रूप से वाच्यार्थ का अवश्य भान होता है और लक्ष्यार्थ के साथ उसी के योग से व्यंग्यार्थ की सिद्धि होती है। उपादान लक्षणा तथा लक्षणलक्षणा का भेद भी फिर वाच्यार्थ की प्रकट तथा अप्रकट प्रतीति के कारण बनता है उसके सर्वथा उपस्थित होने या न होने के कारण नहीं बनता। इस प्रकार लक्षणा के चार भेद रुढ़ा, प्रयोजनवती, उपादान लक्षणा तथा लक्षणलक्षणा बहुत अधिक सात्त्विक नहीं हैं। दो भेद शेष रह जाते हैं मौणी तथा शुद्धा। ये लक्षणाओं के मौलिक अन्तर पर आधारित हैं। शब्दार्थ का लक्ष्यार्थ के साथ सादृश्य तथा सादृश्येतर दो प्रकार का सम्बन्ध हो सकता है। पहले सम्बन्ध में पहली ओर दूसरे में दूसरी की प्रतीति होती है।

सिसृक्षा का स्वरूप

भा० हजारोप्रसाद द्विवेदी

पुराने शास्त्रकारों ने जगत् को नामरूपात्मक कहा है। इसका मतलब यह है कि दृश्यमान ब्रह्माण्ड जगत् यस्तुतः दो प्रकार के तत्त्वों से बना है—नाम और रूप, पद और पदार्थ। नाम नान का विषय है, रूप चक्षुरिन्द्रिय का। हम जो कुछ सुनते हैं वह शब्द है नाम है, पद है, जो कुछ देखते हैं वह अर्थ है, नामी है, पदार्थ है। आधुनिक प्राणिकशास्त्री बताने हैं कि मनुष्य जिन गम खून वाली जंतु-श्रेणी का जीव है वही बोल सकती है। वाक्-सम्पत्ति इस दुनिया में सबको नहीं मिली। इष्टि-सम्पत्ति इस श्रेणी के जीवों के अनिर्दिष्ट कुछ और-को भी प्राप्त है। परन्तु वाक्-सम्पत्ति बहुत थोड़े जीवों का हाँ मिली है। इस वाक्-सम्पत्ति का जैसा वंशवृक्ष मनुष्य को मिला वैसा किसी को नहीं मिला। इन्द्रियाय बर्द्ध हैं—शब्द है, रस है, रूप है, रस है, प्राण है। बर्द्ध इन्द्रियाय अथ जन्तुओं को भी सुलभ हैं। बर्द्ध जन्तु मनुष्य से अधिक इष्टि शक्ति, रस शक्ति, घ्राण शक्ति और रस शक्ति के अधिकारी हैं, पर शब्द शक्ति में मनुष्य सर्वोत्तम है। इस विषय में उससे अधिक शक्ति सम्पन्न जन्तु को हम नहीं जानते।

इस श्रेणी के जन्तुओं में वाक्-शक्ति का विकास विभिन्न स्तरों पर हुआ है। परन्तु कुछ मानस भावों को व्यक्त करने के लिये निश्चित प्रकार की बोलियों का अस्तित्व पाया जाता है। चिड़ियाघरों के विशेषज्ञों ने ग्रामोफोन की सहायता से विभिन्न भावों को प्रकट करने में समर्थ पशु-पक्षियों की भाषा का सम्बन्ध पाया है। साधारणतः भय, उत्साह, सगमेच्छा आदि मनोभावों को व्यक्त करने के लिये ये जन्तु विभिन्न प्रकार की ध्वनियों का व्यवहार करते हैं। मनुष्य पूर्व रूप से इस वर्तमान रूप में आने के बीच हजारों वर्षों का समय लगा होगा। उस अवधि में मनुष्य

मिलती-जुलती अविभाज्यवर्ण-वैशिष्ट्य वाली भाषा बोलता होगा । वर्ण या अक्षर रूप में इस वाणी का विभाजन नाद में हुआ है । उस समय की मामूली भाव-नाओं की अभिव्यक्ति में अक्षर एक-दूसरे से इस प्रकार अविभाज्य रूप में गुंथे रहते होंगे जिस प्रकार जल-प्रवाह में जल-विन्दु गुंथे रहते हैं । संगीतात्मकता या स्वरों के आरोह और अचरोह से वे एकीकृत या प्रवाहरूप भाषा होगी । संगीत में उसी पुरानी पद्धति का विकसित और भ्रमयुक्त रूप उपलब्ध होता है । आदिम जातियों की भाषा में अब भी संगीतात्मकता अधिक मिलती है । नये भाषा वैज्ञानिकों ने सूक्ष्म ध्वनिग्राही ध्वनों की सहायता से सम्य जातियों की भाषा के अधिक विशिष्टीकृत ध्वनियों में भी ध्वनिग्राम का सन्धान पाया है । कहने का मतलब यह है कि आदिम मानव की भाषा अविभाज्य वर्ण-वैशिष्ट्यवती और त्वात्मक थी । संगीत भावि-मानव का प्रथम आविष्कार नहीं है, प्रथम प्रयत्न-साध्य त्वाज्य वस्तु है । वर्ण-वैशिष्ट्यवती भाषा और पदार्थों के नामकरण के प्रयत्न ने धीरे-धीरे संगीतात्मक भाषा से मुक्ति पाई है ।

इसका मतलब यह हुआ कि सम्यता की ओर अग्रसर होते समय मनुष्य संगीत को छोड़कर संगीत-विरहित भाषा प्राप्त करने के लिये प्रयत्नशील हुआ था ।

क्यों उसने संगीत से मुक्ति पाने का प्रयत्न किया ?

सम्यता का अर्थ है बाह्य तत्त्वात्मक जगत् से अधिकाधिक परिचय । मनुष्य ने नई परिस्थितियों पर विजय पाने के लिए नये-नये पदार्थों का परिचय पाया । संभवतः रूप में वह कदाचित् पहले भी रहता था । प्राणिशास्त्री ऐसा ही कहते हैं । परन्तु बौद्धिक विकास के साथ उसकी संभवतः के नियमों, रुढ़ियों और आचारों की व्यवस्था करना पड़ी । उसे केवल कठोष्ठ उच्चरित भाषा का ही नहीं, इशारों और अभिनयों की भाषा का भी सहारा लेना पड़ा । और जो बात कभी नहीं हुई थी वह भी हुई । बाह्य तत्त्वात्मक जगत् के साथ संघर्ष के लिए उसे उसी से प्राप्त वस्तुओं का सहारा लेना पड़ा । भाषा के तुरन्त बाद ही उसे हाथ से बाह्यजगत् की वस्तुओं का अपने हित के लिए निर्माण करना पड़ा । सम्यता आगे बढ़ी । पारस्परिक सहयोग और बाह्यजगत् से संघर्ष—इन दो उद्देश्यों से मनुष्य को 'प्रयोजन' के दश में आना पड़ा । केवल अन्तर की आकांक्षाओं की अभिव्यक्ति से वह आत्मरक्षा नहीं कर सकता था । काम नहीं चला तो कामचलाक (या प्रयोजनपरक) साध्यम की जरूरत हुई । संघर्ष की वृद्धि और सहयोग की अत्यधिक आवश्यकता से उसे 'संगीतात्मकता' को छोड़कर पशात्मकता की ओर अग्रसर होना पड़ा । वह प्रयोजन (अर्थ) की मार

महंगी पड़ी। मन्मथा की ओर लग्न होना था वह अपनी अल्लसिंहिन आनन्दरत्नाओं में ही बाध्य था। जिन्हीं वषा ही दुर्गि-मन्त्रि ने उस उधर से दिया पर मंगीत के लिए वह व्याकुल था। दूरी ज्ञानुक्त न जानाओं का जम दिया। कविता आई अभिनय आया चित्र आया। 'यत्र अथ' प्रयाजन की मार में बदन का प्रयाग। शीतलों शताब्दी क कवि (श्री ज्ञानाथ ठाकुर) भी इस जवनायस्था भाषा के दम घुटन से उनमें ही व्याकुल हैं। स्वाध्याय की पर कविता का कुछ पक्षियों का हिंदी रुमान्तर इस प्रकार होगा—

हाथ भाषा मनुज की है बघी कवन अथ के हृदय-पथ में,
चक्र लगाती है सबब मनुष्य को ही घर घर।
अविराम कोसिन मानवोप प्रयोजनों से रुद्ध हो आया गिरा का प्राण।'

यत्र प्रयोजनवती गद्यात्मक भाषा क्या है ?

विभिन्न अर्थों में मन्त्रित कुछ शब्द या अक्षर-ममवाप है जो कवन एक व्यक्ति के नहीं बल्कि समूह समाज में समान रूप में गृहीत होते हैं। बाह्यजगत् में जो पदार्थ हैं उनके नियम प्रतीक रूप में व्यवहृत होते हैं। व्यक्ति विशेष के मुख में उद्यतित ये प्रतीकात्मक शब्द श्रोता के चित्त में बाह्यजगत् में स्थित पदार्थों का प्रक्षरण (प्रोजनघन) करत हैं। ये शब्द बहुधा आन्तरिक भावों का प्रमथन भी करते हैं। ये प्रतीकात्मक शब्द आपस में व्याकरण और वाक्यविन्यास की मुगठिन व्यवस्था द्वारा संघटित होकर भाषा का रूप ग्रहण करत हैं। इस दृष्टि से ये शब्द मनुष्य द्वारा जमोद्भावित और समाज द्वारा सर्वा मना स्वीकृत स्वतंत्र व्यवस्था (व्याकरण वाक्यविन्यास) के अधीन हैं। दूसरी ओर इनके द्वारा अभिव्यक्त अथ बाह्य (या आन्तर) जगत् की प्रकृति प्रदत्त स्वतंत्र व्यवस्था के अधीन है। शब्द प्रतीका द्वारा प्रक्षेपित अथ (पदार्थ) होना स्वतंत्र व्यवस्थाओं के बीच सामञ्जस्य स्थापित करके ही साधक बनते हैं। भाषा दोनों व्यवस्थाओं के बीच जब तक सामञ्जस्य स्थापित नहीं करती तब तक चरित्राथ नहीं होती। अग्निना मिचति (आप से सीधता है) व्याकरण और वाक्य रचना की व्यवस्था की दृष्टि से पूषत ठीक है पर बाह्य जगत् के 'आप' पदार्थ और 'सीधता' प्रिया के साथ सामञ्जस्य न होने से निरर्थक है। मजेदार बात यह है कि इस सीमा की जानकारी होने हुए भी कभी-कभी भाषा में एक प्रकार के अनमिल प्रयोग इसलिए किए जाते हैं कि वह अत्यधिक साधक बन सक। प्रयोजन के अत्यधिक दबाव के नीतर से प्रयोजनातीत की व्यञ्जना भी भाषा का ही नाम है। एक ऐसे ही अनमिल प्रयोग का उदाहरण होगा—कमल की पत्तियों से बबूल की काटता है। पर मचमुच ही कालिदास ने ऐसी बात कही है—

इदं किला व्याज मनोहरं वपुः

तपः क्षमं साधयितुं य इन्द्रति ।

ध्रुवं स नीलोत्पलपत्रधारया

शमी तर्षं छेतुमूषिव्यवस्यति ।

[शकुन्तला के इस सहज मनोहर शरीर को जो ऋषि तप के योग्य बनाना चाहता है, वह निश्चय ही नील कमल की पंखुड़ियों की धार से शमी वृक्ष को काटना चाहता है ।]

यहाँ 'शमी वृक्ष', 'नीलोत्पलपत्र धारा' और 'काटना' के प्रक्षेपित अर्थों का समवाय बाह्यजगत् में असम्भव व्यापार है । कवि यही कहना चाहता है कि वह ऋषि असम्भव की कामना कर रहा है । प्रक्षेपित अर्थों के द्वारा इस असम्भव और अनुचित कार्य का जो भाव-चित्र बनता है वह अर्थ की प्रतीति को बाढ़ बनाता है । बिना भावचित्र को प्रत्यक्ष कराये कवि यह बात नहीं कह सकता था । भापा उसे कहने में असमर्थ है । एक 'उष्' या 'अह्' कह कर मनुष्य जितना कह जाता है उतना भी भापा नहीं कह पाती । 'उष्' या 'अह्' यद्यपि भापा में लिख बोल लेने की व्यवस्था कर ली गई है पर वह वास्तव में अविभाज्य वंशेषिष्ठ्य वाली आदिम भापा के ही भग्नावशेष हैं । भापा सब कहाँ कह पाती है ? आज भी हम भावावेश की अवस्था काफ़ू और स्वराघात के तारतम्य के अनुसार कह जाते हैं । हाथ धुमाकर, मुँह बनाकर, आँखों की विशिष्ट भंगियों के द्वारा हम अनकही कहने की कोशिश करते हैं । मनुष्य उस भूली हुई कहानी को अनजान में स्मरण करता रहता है । छन्द, सुर, लय द्वारा हम भापा में उसी अकह कहने की शक्ति भरते हैं । कविता मनुष्य की अन्तःस्थित सहजात भावधारा और बाह्यजगत् की वास्तविकता के व्याकुल संघर्ष की उपज है । कविता समस्त कलाओं की जननी है । कविता आदिम है । पदार्थ से पद का महत्त्व उसमें कम नहीं है, कुछ अधिक ही है । इसीलिए वह अनुबाधित नहीं हो पाती । पदार्थ का व्याकरणसम्मत व्यवस्थापन उसे दरिद्र ही बनाता है ।

सामान्य प्रयोजनों को पूर्ण करने वाली यच्चात्मक भापा दो व्यवस्थाओं से वधित होती है—एक तो तथ्यात्मक जगत् की बाह्य सत्ता की व्यवस्था से और दूसरी अपनी ही व्याकरणात्मक और वाक्य-विन्यास-मूलक व्यवस्था से । कविता को इन दोनों व्यवस्थाओं को स्वीकार करना पड़ता है पर साथ ही उसकी अपनी स्वतन्त्र एक तीसरी व्यवस्था है । छन्द, लय, यति, तुक आदि की भी एक व्यवस्था है, जो कविता की अपनी व्यवस्था है । यह शब्दों की सजावट पर आधारित है । इनके प्रयोग से कविता बाह्यजगत् और व्याकरण की व्यवस्थाओं से एक अन्य प्रकार की व्यवस्था के अधीन हो जाती है । यद्यपि कविता अर्थ से विच्छिन्न होकर नहीं रह सकती,

और सब तो यह है कि शब्द और अर्थ के सहित-सहित बने रहने के कारण ही किसी समय इस साहित्य कहा गया था पर शब्द उसके मुख्य उपादान हैं। आदिम जातियों में शब्द को अर्थ से अभिन्न माना जाता है। तांत्रिक श्रेणी की आदिम प्रक्रियाओं में देवदत्त शब्द को गूलविद्ध करने से देवदत्त पदार्थ को भी गूलविद्ध करने का विश्वास पाया जाता है। आदि मानव शब्द को अर्थ का ही अभिन्न रूप मानता था। वहाँ शब्द में एक विनिष्ट शक्ति मानी जाती थी जो अर्थ तक सीधे पहुँचती थी। शब्द वहाँ प्रतीक नहीं बहुत कुछ अर्थ का समानान्वयी होता था। कविता शब्द की इस रहस्यमयी शक्ति में आज भी विश्वास करती है। इसीलिए कविता का अनुवाद कठिन होता है। जबकि सवर्तित अर्थ का प्रक्षेप-मात्र कराकर कविता विरल नहीं हो जाती। लय, ताल, सुर और चकार के मिलित योग से वह प्रशिक्षित अर्थ से अतिरिक्त ध्वनि कर जाती है। प्रशिक्षित सवर्तित अर्थ कई बार वहाँ निष्प्रभ या अत्यन्त तिरस्कृत होता है। आदि मानव के शब्दाय समशीलता के निष्ठ पहुँचान में कविता सर्वाधिक समर्थ बला है। शब्द की इस महिमा को टीक-टीक पट्टधान के कारण ही पठितराज जगन्नाथ ने शब्द का ही काव्य माना था। उनके मत से, शब्द, अवश्य ही 'रमणीयार्थ प्रतिपादक' होना चाहिये अर्थात् बाह्यजगत् की व्यवस्था से उसे एकदम असंपृक्त रहना चाहिये। नि सन्देह कविता में शब्द मुख्य है, उसमें पदार्थ से अभिन्न बनने की रहस्यमयी शक्ति है। यह आदिम प्रवृत्ति कविता की एक मुख्य विशेषता है, किन्तु अप-विरहित काव्य मणीत-मात्र है।

चित्र या मूर्ति में शब्द प्रतीक का व्यवहार नहीं होता। वहाँ समाज चित्त में गृहीत अर्थ को जिस प्रकार प्रतीक रूप में व्यवहृत शब्द व्यक्ति चित्त में प्रशिक्षित करने हैं, उस प्रकार की प्रक्रिया नहीं होती। वहाँ अर्थ की प्रतीति साक्षात् होती है। चित्रनिमित्त थोड़ा व्यक्ति-मानस में अनुभूत थोड़े की स्मृति जाग्रत करता है। व्यापक अर्थों में प्रतीक वह भी है पर शब्द समान संकेतित प्रतीक नहीं है। शब्द संकेतित और समाज चित्त का स्वीकृत प्रतीक है, अर्थ के साथ वह एकदम असंपृक्त है। जबकि चित्रनिमित्त या मूर्तिन्यक्त वस्तु, रूप रंग आदि के साहाय्य में बाह्य पदार्थ से साक्षात् सम्बन्धित है। वह बाह्य पदार्थ के अधिक निकट है। वह बाह्य जगत् के पदार्थों का ऐसा तकसगत वैचित्र्य उपस्थित करता है, जो शब्दों द्वारा अप्रकाश्य है। इस तकसगत वैचित्र्य के उपस्थापन को सी-सी-गोदी भाषा में 'साहाय्य' कहा जाता है।

शब्द के आरम्भ से अन्त तक उच्चारण करने में समय लगता है। इसीलिए वह बाल के आयाम में व्यक्त होता है। वह यतिशील है। कविता का यही आयाम है—काल। प्राचीन आयाम शास्त्री शब्द, गति और काल को एक ही श्रेणी में नहीं रखते, एकाग्र भी मानते हैं। नाद या शब्द उनके मत से इच्छा रूप होने से गत्यात्मक है—कण्टि नु अम। बिन्दु या स्थान क्रिया रूप होने से स्थित्यात्मक होता

है—सर्वेष्टम् । चित्र और मूर्ति विन्दु-समवाय हैं—स्थितिशील । कविता नाद समवाय है—गतिशील । कविता का एक आयाम है—काल । चित्र के दो हैं सम्बाई और चौड़ाई—दृष्ट्यं और प्रस्य । मूर्ति के तीन हैं, सम्बाई, चौड़ाई, मोटाई—दृष्ट्यं, प्रस्य और स्वीत्य । बाह्यजगत् की सत्ता चार आयामों में है—सम्बाई, चौड़ाई, मोटाई और काल । इस प्रकार न तो कविता में और न चित्र-मूर्ति में ही पूरी तौर से बाह्य सत्ता आ सकती है । इस दृष्टि से बाह्य जगत् को यथार्थतः मनुष्योद्भावित शिल्प में व्यक्त करना केवल वास्तविकी-वात है । यथार्थता केवल आधेक्षिक तत्त्व है फिर भी मनुष्य बाह्य सत्ता को कलाओं में अभिव्यक्त करने का प्रयास करता है । कंसे वह इसमें सफल होता है ?

इस कौशल को अन्यथाकरण कह सकते हैं । अंग्रेजी में इसे 'डिस्टॉर्शन' कहते हैं । मनुष्य जो कुछ भी रचता है उसके लिए वह बाह्य जगत् की वास्तविकता से ही माला संग्रह करता है । पर उसे ज्यों-का-त्यों वह ले ही नहीं सकता । उसे चार आयामों के जगत् को तीन, दो या एक में बदलना पड़ता है । वह कुछ-न-कुछ छोड़ने को बाध्य है । वह सम्प्रात्मक बाह्य सत्ता को बदलता है, अपेक्षा करता है । इसलिए उसके इस प्रयत्न को अन्यथा-करण कहते हैं । अन्यथा-करण अर्थात् जो जैसा है उसे वैसा ही न रहने देना । फिर भी वह वस्तु को यथार्थ रूप में चित्रित करने का प्रयास करता है । रेखा से, रंग से वह कमियों को पूरा करता है । इस कौशल पर ही कलाकार का वैशिष्ट्य है । कालिदास ने 'अभिज्ञान शाकुन्तल' में एक स्थान पर एक बात बड़े आकर्षक ढंग से कही है । राजा दुष्यन्त ने शकुन्तला का चित्र बनाया था । उस चित्र को देखकर राजा ने कहा था कि चित्र में जो कुछ साधु नहीं होता अर्थात् जैसा है वैसा नहीं बन पाता उसे 'अन्यथा' कर दिया जाता है । फिर उस (शकुन्तला) का लावण्य रेखाओं से कुछ जुड़ ही गया है, यड़ ही गया है—

“यद्यत्साधु न चित्रे स्यात् क्रियते तत्तदन्वया ।
तथापि तस्या लावण्यं रेख्या किञ्चिदन्वितम् ॥”

यहाँ इस श्लोक को उद्धृत करने का उद्देश्य सिर्फ़ यही नहीं है कि 'अन्यथा-करण' शब्द के प्रयोग का औचित्य सिद्ध किया जाय बल्कि यह भी है कि इस बात को विशेष रूप से दृष्टिगोचर किया जाय कि कालिदास ऐसा मानते थे कि यद्यपि अन्यथा-करण के द्वारा बाह्य-जगत् ज्यों-का-त्यों नहीं आ जाता, बल्कि उत्तम कोटि का चित्रकार उसमें कुछ और जोड़ देता है—किञ्चित् अन्वितम् । ऊपर-ऊपर से यह बात ऐसी अटपटी मान्य होती है कि बहुत-से पंडित इस श्लोक का अर्थ ही बदलने पर उतार हो गये हैं । उनका कहना है कि इसका अर्थ है कि फिर भी इसमें उसका लावण्य कुछ-कुछ उभर ही गया है ।

हर पंडित म सोहा सन किग्न की स्पर्द्धा तो भुमम नहीं है पर भुमे लगता है कि कारिनाम या सात्पय बही है जा पहन बना गया है । इसका प्रमाण उन्हीं क ग्रन्थों मे दिया जा सकता है पर बात बगान म कार्द नाम नहीं है । मैं जिस बात को स्पष्ट करन जा रहा हूँ उसीमे इसका समथन हो जायगा ।

प्रश्न यह है कि मनुष्य क्या इन प्रकार का प्रयत्न करता है । यह सहज-सजना शक्ति उमम क्या विवसित हाती गई ?

जैसा कि पहन ही बताया गया है, मनुष्य-यूव जन्तुओं म नी कुछ-न-कुछ भाव प्रकाननभीरा भाषा पाड जाती है । परन्तु उमकी बीमा है । भय, उत्साह, सगमच्छा आदि भावों की प्रकृ बरन की सहजात प्रवृत्तिजय वाकशक्ति ही उनका सब-कुछ है । एक पक्ष या पक्षी क भय व्यञ्जक चीत्कार का मुनवर उन घेणी क सभी जन्तुओं म भय का नाव बरन आप उदित होना है और व बिना सोच समझे युगपत् भाग उल्टे हैं । इस भय व्यञ्जक चीत्कार क दो श्रेय हैं—(१) मैं डरा हूँ (ज्ञातृपक्ष) और (२) भयजनक हतु आ गया है (ज्ञेय पक्ष) । इनलिय दस भाषा का ज्ञातृनेय विवक स असंपूर्ण भाषा कह सकते हैं । मनुष्य का शारीरिक सगठन और मानसिक विकास कुछ इस प्रकार हुआ है कि वह ज्ञातृ-ज्ञेय विवक म समथ हो गया । यही स मनुष्य मनुष्यतर मृष्टि स असग हा गया । उसन ज्ञातृपक्ष और ज्ञेयपक्ष म भेद लिया । नेय के स्वरूप को समझने के कारण प्रतिकार क उपाय नी उसे सूझ । इस उपाय के निम्ने उसने प्रथम बार इच्छा शक्ति का उपयोग किया । इच्छा शक्ति क सहारे उमन जय जगत् का अवधारण शुरू किया—अवधारण अर्थात् पय जगत् क पदार्थों की अपनी मुविद्या के अनुसार भय रूप देना । वदाचित उसने पेड की रान का छील जानवर दूर तक फंके जान योग्य डडा बनाया । उस पत्थर जानवर फुल्लाडा बनाया । इसक पूव नी मनुष्यतर जगत् म कुछ-न-कुछ अवधारण की प्रवृत्ति थी । पक्षियों के घोमन दीमकों के कम्पीक, घोषों के शक्त मधुमक्षिण्या के छत्ते उसके उदाहरण हैं । इनम और मनुष्य के अवधारण म मूल अन्तर यह है कि एक सहजात प्रवृत्तियों की उपज है दूसरा इच्छित है । भाषा ने इनम मनुष्य की मदद की । नय अनुभवों और जानकारीयो स संवेतित भाषा समृद्ध होने लगी । नये-नये संवेतों से ज्ञातृपक्ष और ज्ञेय पक्ष अधिकाधिक विविक्त होते गये । भाषा कमज जिस मात्रा म विनिष्ट स विनिष्टतर होती गई ज्ञातृपक्ष और ज्ञेय पक्ष उसी मात्रा मे पृथक्-से-पृथक्तर होन गये । धीरे धीरे मनुष्य ने दो प्रकार की तथ्यात्मक मृष्टि को प्रत्यक्ष किया—भावनाजगत् (ज्ञातृपक्ष) और परिदृश्यवाच या अनुभूयमान जगत् (ज्ञेयपक्ष) । एक का प्रयोग अंत करण है दूसरे का वहिकरण । एक घनामय्य है दूसरा इद्रिय-वाह्य । निश्चय ही यह प्रक्रिया उसके शारारिक और मानसिक विकास म अतनिगूढ़ थी । जो था वही हुआ जो नहीं था वह रह गया—नासतो विभते भाव नाभावी विधते सत । अर्थात् भावना या अनुभूत जगत् भी समथ सत्ता क अस ही है । इससे भिन्न कुछ

रह गया हो तो वह हमारा जाना हुआ नहीं है—मनुष्य की आदित्ता शक्ति की पकड़ में आने योग्य नहीं है ।

जिसे हम परिदृश्यमान बाह्यजगत् कहते हैं उसकी सच्चाई क्या है ? एक व्यक्ति इसे जैसा देखता है उसे ही ठीक देखना परिदृश्यमान जगत् की सच्चाई नहीं है । सारा मनुष्य समाज जैसा देखता है वैसी ही उसकी सच्चाई है । एक व्यक्ति किसी चीज को पीला देखे और बाकी लोग सफेद देखें तो सफेद ही सच्चाई है, पीला अबनामल दृष्टि का प्रसाद है । इस प्रकार परिदृश्यमान जगत् की सच्चाई व्यक्ति-दृष्ट नहीं, बल्कि समाज-दृष्ट सच्चाई है । परिदृश्यमान बाह्य जगत् स्थूल होता है, उसकी सच्चाई का मापदण्ड आसान होता है । समाज-दृष्ट बाह्य जगत् के कारण-कार्यों का विश्लेषण करके नये-नये तथ्यों की जानकारी प्राप्त करके नये निरे से नई वस्तुओं का निर्माण मनुष्य करता ही रहता है । इस विश्लेषण और अन्यथा-करण की गठनात्मक भव व्यवस्थापन की प्रक्रिया, विज्ञान का कार्यक्षेत्र है । इस प्रक्रिया द्वारा व्यक्ति या व्यक्ति-समूह निरन्तर परिवर्तन करते रहते हैं । परन्तु अन्तर्जगत् इतना स्थूल नहीं है । कलाकार भी विज्ञानी की भाँति ही निरन्तर परिवर्तन करता रहता है, किन्तु इन सूक्ष्म अनुभूतियों के विश्लेषण और अन्यथाकरण की प्रक्रिया कुछ और तरह की होती है । यही कलाकार का कार्य-क्षेत्र है । अन्तर्जगत् की अनुभूतियों की सच्चाई भी समाज चित्त की ही सच्चाई है । एक प्रकार के रूप से यदि एक आदमी अत्यधिक प्रीत भाव अनुभव करता है पर बाकी लोग वैसा भाव अनुभव नहीं करते तो प्रीत भाव अनुभव करने वाला ही अबनामल माना जाता है, वैसा अनुभव न करना ही अन्तर्जगत् की सच्चाई मानी जाती है । भावा अबनामल भाव के लिये नहीं बनती, वह समाज चित्त की अनुपापिनी होती है । जबकि बाह्य जगत् के विषय-परक होने से व्यक्ति-दृष्टि कम बाधक सिद्ध होती है, अन्तर्जगत् के विषयी-परक होने के कारण वह अधिक व्यक्ति-परक होती है और अधिक बाधा उत्पन्न करती है । मैं यह तो मान लेने को तैयार हो सकता हूँ कि जो चीज मुझे पीली दिखाई दे रही है वह वास्तव में सफेद है और मुझे अपनी आँखों की दबा करानी चाहिए पर यह मानने में यड़ी कठिनाई है कि संतुष्ट का काँटा जो मुझे अच्छा नहीं लगता वह वास्तव में अच्छा ही लगने-योग्य है । अन्तर्जगत् की अनुभूतियों के लिए जो भाषा बनी है उससे व्यक्ति चित्त पूरा-पूरा कभी सन्तुष्ट नहीं होता और अधिकांश व्यक्तियों में अन्तर्द्वन्द्व बना रहता है । समाजचित्त को परिवर्तित करना इस क्षेत्र में कठिन कार्य है । कलाकार को यही करना पड़ता है । बाह्य तथ्यात्मक जगत् सदा अन्तर्जगत् के व्यक्तिचित्त को वैसा ही नहीं दिखता जैसा समाज-चित्त उसे देखा करता है । अन्यथाकरण की निर्माणोन्मुखी प्रक्रिया बाह्य जगत् के समाज-स्वीकृत रूपों से संग्रहीत बहुशब्दों की भावना के सीमेंट से जोड़कर सही अर्थों में उपलब्ध कराती है । द्रष्टा सिर्फ यह नहीं समझता कि वह जान रहा है, बल्कि यह अनुभव करता है कि वह देख रहा है, पा रहा है । ज्ञात वस्तु दृष्ट होती, दृष्ट,

उपलब्ध । स्पष्ट ही कलाकार अन्यथाकृत बाह्य जगत् के अनुभवों से उतना ही नहीं देता जितना बाह्य जगत् में मिलता है बल्कि उसमें कुछ और जोड़ता है—रेखना किंचदन्वितम् । यही उसकी रचनात्मक शक्ति का वनिष्ट्य है ।

समाज चित्र शब्द ऊपर स जिनका मतलब दिखता है उतना सरल है नहीं । मम्मता के अग्रसर होना-होना समाज की जटिलताएँ भी बखती गई हैं । श्रमिका का विभाजन हुआ है नृविद्या भाग की क्षमता और उपलब्धि में तारतम्य आया है । उसी अनुपात में भाषा विभेद उत्पन्न हुआ है । ज्ञानाजन में भेद आया है, पोषणतत्त्वों की उपलब्धि में अन्तर आया है मन और बुद्धि के स्तर पर मनुष्य बहुधा विभक्त हो गया है । मानस-स्तर पर अनुभूतियों में भी अन्तर आया है और प्रकाशन भूमि और क्षमता में भी । एक धर्म के सभी पक्षों एक निश्चित वातावरण में एक ही तरह के पोषण बनाने पर मनुष्य के लिए यही बात नहीं कही जा सकती । इसीलिए प्रतिभा अन्वेष और नृपुण्य के क्षेत्र में बहुत विचित्र कला की उपलब्धि होती है । धर्म कलाओं के क्षेत्र में वह मगीत से बढ़ता हुआ काव्य महाकाव्य और उपन्यास के रूप में विविधरूपा समृद्ध प्राप्त करता है । बहिःप्रकाश्य दृश्य कलाओं में चित्र मूर्ति वास्तु-शिल्पो में और अन्तर्बहिः प्रकाश्य हर-कलाओं में अभिनय, नृत्य नाटक फिल्म में रूपान्वित होता है । एक-दूसरे से अन्तर्ग्रहित होकर इन शिल्पो की अभिव्यक्ति पद्धति में बहुत अन्तर आ जाता है । जितनी ही सामाजिक व्यवस्था जटिल से-जटिलतर होती जाती है उतना ही प्रकाशन भूमि में बाह्य जगत् की व्यवस्था का मिथुन अधिकधिक मुखर होता जाता है । कविता की तुलना में महाकाव्य में और महाकाव्य की तुलना में उपन्यास में नृत्य की अपेक्षा नाटक में और नाटक की अपेक्षा फिल्म में चित्र की अपेक्षा मूर्ति में और मूर्ति की अपेक्षा वास्तु में बाह्य जगत् की व्यवस्था अधिक सबल और मुखर हो जाया करती है । इसका अर्थ यह है कि कविता, चित्र और अभिनय अधिक आदिम मानव सिसृक्षा के रूप हैं । संगीत और नृत्य तो जैसा कि पहले ही बताया गया है मानवपूज सहजात धर्म हैं । मनुष्य के श्वास प्रश्वास और नाडी के रक्तसंचार में जो छन्द है लय है, ताल है, गति है उसी में उनका निवास है । पर्वतों की लय और नृत्य वास्तव्य के यत्नसाधित मिथुन हैं । यतिवृत्त ही उन्हें कला का रूप देता है ।

समूल प्रयोजनयुक्त गद्यात्मिका भाषा शब्द प्रतीकों द्वारा बाह्य और आन्तरिक योग स्थापित करती है । उसमें दो व्यवस्थाओं का अनुपासन रहता है । एक तो शब्दों की व्याकरण-सम्मत और वाक्यविन्यास मर्यादित व्यवस्था और दूसरी शब्दों द्वारा प्रगटित निज ज्ञान वाले पदार्थों की वास्तविक बाह्यजगत् व्यवस्था । परन्तु वह एक तीसरा अनुपासन चाहती है । शब्दों की केवल व्याकरणसम्मत और वाक्यविन्यास मर्यादित व्यवस्था ही उसके लिए पर्याप्त नहीं है । उस शब्दों की निजी व्यवस्था,

उनकी अर्थ से अभिन्न बनने की अतिप्राकृत शक्ति की और सय, छन्द आदि की मिलित जटिल व्यवस्था के अनुशासन में भी रहना पड़ता है। यही कारण है कि कविता को गद्य कर देने से या दूसरी भाषा में अन्यानुसारी अनुवाद कर देने से उसका पूरा रस नहीं रह जाता। वह खो जाता है।

अन्य सलित कलाओं की तुलना में कविता में बाह्यजगत् के अन्वयाकरण की सीमा अधिक है। वह चार आयामों के जगत् को केवल एक आयाम में बदलने का प्रयत्न करती है। यह आयाम काल है। कविता मानव-चित्र के निगूढ़ अन्तस्तल के आवेगों को शब्दों में ढालने का प्रयत्न करती है। 'आवेग' इसलिए आवेग होते हैं कि उनमें गति होती है, वेग का प्राबल्य होता है। गति काल में ही सम्भव है पर कविता को केवल काल में नहीं रहना पड़ता है। आवेगों को वह स्थिर रूप प्रदान करती है। शब्दों के जादू के बल पर कविता किसी काल में व्यक्त किये गये आवेग को किसी काल में उपस्थित कर सकती है। इसीलिए कविता काल में व्याप्त होने पर भी देश के साथ असंपृक्त नहीं रहती। देश तीन आयामों में व्यक्त होता है। परन्तु कविता इन तीन आयामों से स्वतन्त्र रहती है। यह विचित्र बात है पर सत्य है। देश 'नियत' होता है। पुराने शास्त्रकारों को जो जीव में अपने को सर्वव्यापक न समझ कर नियत देशवासी समझने की भ्रान्ति उत्पन्न करती है, 'नियति' कहा है। यह भाषा का एक कंचुक है। कविता इस नियति के नियमों से बंधी नहीं होती, इसीलिए पुराने शास्त्रकारों ने इसे 'नियतिकृतनियमरहिता' कहा है। कविता काल में प्रवाहित होती है और देश में स्थिति प्राप्त करती है। यह बात उसे अन्य कलाओं से अलग कर देती है। गति द्वारा स्थिति उत्पन्न करना कठिन कार्य है।

एक दूसरी कला और है जो कविता से भी अधिक सूक्ष्म है। मूलतः वह नमुण्य पूर्व है। उसका नाम संगीत है। इसमें भाषा के व्याकरण और वाक्य-विन्यास का बन्धन नहीं होता। परन्तु उसी प्रकार की एक अन्य व्यवस्था का अनुशासन उसे मानना पड़ता है। वह व्यवस्था है रूप और गठन की—फार्म और स्ट्रक्चर की। भाषा जिस प्रकार व्याकरण और वाक्य-विन्यास के तर्क-संकत नियमों से बंधी होती है उसी प्रकार संगीत भी अपने रूप और गठन की व्यवस्था से, तर्क-संगत रूप में अनुशासित होता है। परवर्ती संगीत में भाषा का योग है, पर भाषा वहाँ अविच्छेद्य वर्ण-वैशिष्ट्य स्वरूप की ओर लौटती है। पहले ही बताया गया है कि आदिमानव के लिए अहंता-परक और इच्छापरक अर्थ और शब्दार्थ बहुत-कुछ एकमेक थे—'कहिंयत भिन्न-न-भिन्न' होकर विद्यमान थे—संगीत में लय और तान वर्ण-वैशिष्ट्य को मिटाते हैं। अर्थबन्ध से विरहित कविता संगीत की कोटि में चली जाती है। अर्थबन्ध से अनुशासित संगीत, कविता की ओर अग्रसर होता है। बाह्यजगत् में दिन-रात, ऋतु-परिवर्तन और

नारायणदास का निम्न आचरण आदि की अनुकमता जब मानव के अद्वैतपरक चित्त में प्रतिबिम्बित होती है तो वह अर्थ को जन्म देता है जब उग्राधी स्थिरस्था बाह्यजगत् की अनुकमता व माया मिथ्या है तो तबिन् माया का बारबार घुसू होता है। इन्हीं प्रथम उपायों में ही हृदयमान अनुकमता जब जहता तथान अन्तर्बाह्य के स्वाम्य-प्रशमनात् । अन्तः स प्रतिभाहित अनुकमता समान पाती है तो ज्ञान का उत्पन्न होता है और मयान का बारबार घुसू होता है। समाप्त बहिर्जगत् की अनुकमता का अन्तर्मुखी प्रतिबिम्बित है, अन्तः अन्तर्जगत् की अनुकम-बोध का बहिर्मुखी प्रतिबिम्बित है। चेतना के एक एतर पर समीप है दूसरे पर अन्तः ।

गणित और गणित दोनों में ही परिवर्तमान जगत् का अन्यथाकरण होता है। अन्तर यह है कि गणित बहिर्जगत् का व्यवस्था का अन्यथाकरण करता है जबकि गणित अन्तर्जगत् अनुकमता (Periodicity) का बहिर्मुख करता है।

गण्य पदार्थों में प्रतीक का काम करने हैं। इसीलिए कहें होत हैं। शास्त्रकारों ने तीन प्रकार के गण्य बताया है—पौरिक या अर्थ और कहें। परन्तु कुछ ध्वनि-अनुकरणों से बने गण्य का छाँड़ दिया जाय तो बाकी के सभी गण्य नामान्वय अर्थ में कहें हैं। जिसे हम पौरिक गण्य कहें हैं ये भी कहें ध्वनि-गण्य, गण्य प्रत्ययों और कहें प्रतिपादक के योग में ही बनते हैं। गण्य वस्तुतः कहें ही होते हैं। इनके व्यवहार का कोई नुकसान का कारण नहीं बताया जा सकता। इसीलिए उनके द्वारा जिन अर्थों का आह्वान होता है वे प्रतीकित ज्ञान हैं। विषयता में कहें प्रतीक का व्यवहार नहीं होता। विषयविहित पाठ का घोषा कहना भी वस्तुतः एक प्रकार के प्रतीक का ही व्यवहार है। पर वह कहें नहीं होते। उनके अर्थोपहार की समता सादृश्य में है। विषयविहित पाठ इसीलिए पाठ कहा जाता है कि उसमें तथ्यात्मक जगत् का छाँड़ सादृश्य होता है। रसार्थ सादृश्य को व्यक्त करता है, पर बाह्यजगत् का पदार्थ रसार्थ के माध्यम से कुछ और हावर प्रकट होता है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कहा है कि गद्य का कोई जला आदमी अपने आह्वान में घुसने देता पछड़ नष्ट करेगा पर रसार्थित गद्य का शोक से आह्वान में सजान में नष्ट द्विवेदी। यह बात ही इसका सङ्गत है कि विषयविहित पाठ कुछ और है। रस को भरकर चित्र में उभार से ज्ञान का प्रयत्न किया जाता है। रस आह्वान के विविध घर्मों को उन्मीलित करत हैं चित्र में वसिष्ठ-वसिष्ठ का संचार करते हैं। कालिदास ने भी कहा है—उन्मीलित तूनिक्मय चित्र । इसीलिए रस भरना और भी अधिक महत्वपूर्ण है। परन्तु चित्र और कविता दोनों में यही गुण होता है कि वह दृष्ट और श्रोता के अह को उस जगह ल जात है जहाँ चित्रकार या कवि सदा होकर बाह्य जगत् को देखता है। यह तादात्म्योपकरण बनामान का विविध घर्म है।

चित्र चक्षुर्ग्राह्य कला है। वह स्थिर होता है। चक्षुर्ग्राह्य या दृश्य कला का एक गतिशील रूप नृत्य और साण्डव आदि में पाया जाता है। चित्र का परवर्ती विकास भी गतिशीलता में होता है। चलचित्र या फिल्म बलिशील दृश्य कला है। स्थिर चित्र को चल बनाने के लिए वस्तुतः अचल चित्रों की परम्परा को इस प्रकार कालान्तराधी बनाया जाता है कि उसमें गति की प्रतीति हो। काल एक प्रतीति-मात्र है। वह केवल द्रष्टा के चित्त प्रतीयमानासक्ति का सञ्चत है।

अब हम मूल प्रश्न पर आ सकते हैं।

साधारणतः कलाकार के लिए कहा जाता है कि वह आत्माभिव्यक्ति का अर्थात् अपने आपको अभिव्यक्त करने का प्रयत्न करता है। आत्माभिव्यक्ति दो प्रकार से होती है। सृष्टि में सर्वत्र आत्माभिव्यक्ति का यह प्रयास दिखाई देता है। एक तो जीव का सहज धर्म है। लता, वृक्ष, पशु, पक्षी में निरन्तर विकसित होकर युवावस्था तक आना और फिर क्षीण होते हुए मृत्यु की ओर गडना सहज जीव-धर्म है। लता का पुष्पित होकर रूप-वर्ण-गन्ध-रस द्वारा दूसरों को आकृष्ट करने का प्रयत्न सहज आत्माभिव्यक्ति का प्रयत्न है। मयूर का उन्नत नर्तन और पुंस्कोकिल का कूजन सहज, अथवा सोद्देश्य, आत्माभिव्यक्ति है। मनुष्य का शिशु अवस्था से युवावस्था में परिणत होना सहज जीवधर्म है। कहते हैं युवावस्था में जो शरीर की उच्चावचता का विकास होता है—जिसे कालिदास ने 'वर्णविभिन्नं मधुयौवनेव' कहकर उल्लेख किया है—वह सोद्देश्य है, सहज तो है ही। इस अवस्था में आँख, स्वर यन्त्र, त्वग् आदि इन्द्रिय और अन्तःकरण रूप मन में भी विस्फार वृत्ति का उदय होता है। यह सृष्टि-धर्म को अग्रसर करने के लिए पारस्परिक आकर्षण के साधन के रूप में प्रकृति का स्वयंसेवक प्रसाद है। इसमें प्रयत्न नहीं करना पड़ता है। यह अनचाहे भी आ जाता है। प्रकृति ने रूप-रस-वर्ण-गन्ध आदि के द्वारा आत्माभिव्यक्ति का साधन स्वयं जुटा दिया है। मौल्य भाव के वर्णन के प्रसंग में कवियों ने दिस खोलकर इस अनायास-सम्पन्न सन्पत् का वर्णन किया है। पर इस सहज धर्म का उद्देश्य सब समय पूरा नहीं होता। सभ्यता की वृद्धि के साथ-साथ सामाजिक नियमों के विधि-निषेधों का अन्वार लग जाता है। भाषा इन विधि-निषेधों को दीर्घ-स्वायी और बाद में निरुद्देश्य बनाकर भी जिलाये रहती है। यही द्वन्द्व शुरू होता है। मानव द्वारा इच्छित समाज-व्यवस्था और प्रकृति द्वारा प्रदत्त सहज धर्म का संघर्ष शुरू होता है। उस समय अभिव्यक्ति भी इच्छित प्रयत्नों का माध्यम खोजती है। आत्माभिव्यक्ति का यह इच्छित प्रयत्न ही कलाओं के रूप में प्रकट होता है। इच्छित होने के कारण ही वह अभ्यास और नेपुण्य की अपेक्षा रखती है। कविता में, चित्र में, मूर्ति में वह बहु-विचित्र आकार ग्रहण करती है। परन्तु इतना ही सब-कुछ नहीं है। और भी बातें हैं। उनकी जानकारी भी आवश्यक है।

जो मानव अपने इदगिद व वातावरण को जीवन्त रूप में देखता था। उसका लिए पद पागु, पथी ननी पवत सत्र-मुञ्ज जीवित-व्यक्तियाँ सँ दिलाई देने थे। वह अपने ही समान उनको दुखी था सुखा समझता था। यह व्यापक धारणा सुनी आदिम जातियों में अब भी प्राप्त है। पदार्थ विपन्न क साथ जब जब चेतन विवेक कुछ प्रबल हुआ तो भी उसने उनमें एक प्रकार की आत्मा की कल्पना कर ली थी। य प्रच्छन्न आत्माएँ मनुष्य में अधिक पक्षिणादी थीं क्योंकि ये प्रच्छन्न रहकर बड़े-बड़े काम कर सकती थीं। वे आँधी व रूप में पटा को उग्राड सकती थी, बाढ़ व रूप में गाँव-के-गाँव उजाड सकती थी—महामारी के रूप में जनपदा का विध्वंस कर सकती थी—व अतिमानव बनती गई। उनकी शक्ति पद-पदार्थों में बँधी हुई बाह्यजगत् की व्यवस्था के ढाँचे में नहीं अट पाती थी। फिर तो मनुष्य की भाषा में नियम तत्त्व का आविर्भाव हुआ। उसने काय-चारण की अतिप्राकृत व्याख्या का रूप में पौराणिक गाथाओं की रचना की। भाषा में इस मिथक योजना ने बाह्यजगत् की व्यवस्था में भिन्न एक कल्पनाओं का निमाण किया। इससे इस अतिप्राकृत तत्त्व को कभी अत्यधिक मान दिया था। आज सम्यता की अग्रगति क साथ-साथ मनुष्य ने पद-पदार्थ विवेक व क्षत्र में बहुत उन्नति की है परन्तु साथ-ही-साथ वह व धना में भी बँधता गया है। बाह्यजगत् की तकसगत जानकारी ने उन अतिप्राकृत तत्त्व को छोड़ने की मजबूर किया है तथापि उसका चित्त उस अतिप्राकृत तत्त्व को भूल नहीं पाया है। रूपको और मानवीकरण व प्रयासा द्वारा वह उसी आदिम मनोभाव को प्रकट करता रहता है। वह अनुभव करता है कि उसके बिना यह प्रयोजनवनी गद्यारमक भाषा—भाषा जो बाह्यजगत् की तकसगत व्यवस्था में घुरी तरह बंध गई है—वह सब-कुछ व्यक्त नहीं कर पाती जिसे वह कहना चाहता है। वह घूम फिरकर मिथक तत्त्व का आश्रय लेता है। छद्म से आवगोच्छन्न भगिमा स रग सामयस्य स छाया और आनीय की वनिमता ने राग स वह उन अनुभूति का व्यक्त करना चाहता है जो भाषा की उस व्यवस्था में अँट नहीं पाई है जो बाह्यजगत् स घुरी तरह बंधी हुई है।

इस अभिव्यक्ति का रहस्य ही मनुष्य की मनुष्यता है। वह जो कुछ अनुभव करता है उस समाज-सम्पद् बनाने व लिए व्याकुल है। अनादिकाल से चनी आती हुई सहजाति अभिव्यक्ति के अतिरिक्त यह अभिव्यक्ति मनुष्य की निजी विनोपता है। कोई नहीं जानता कि यह दुर्वारशक्ति उसके भीतर क्यों विकसित हुई। अपनी व्यक्ति यत् अनुभूतियों को विश्वजनीन बनाने की यह व्याकुलता उसमें क्यों आ गई। परन्तु इतना निश्चित है कि यह उसका अन्तर्निगूढ़ धर्म है। जो शक्ति उसमें थी उसी का प्रकाशन हुआ है। वृहत्तर अर्थों में इस भी सहजात वह सकते हैं पर मनुष्य का यह सहजात धर्म उसकी अपनी विशेषता है। और जीवों में यह नहीं पाई जाती। जो व्यक्तिगत है उसे विश्वजनीन बनाने व प्रयास मनुष्य के आविर्भाव के साथ-साथ विकसित

होते गये हैं। जो था, वही आज भी सम्भव हुआ है। मानना पड़ेगा कि मनुष्य में जो अनित्यत्व है, जिस बात ने मनुष्य के 'जेनो-टाइप' को विद्यमान रूप दिया है, उसी में यह अन्तर्निगूढ धर्म था, जिन्होंने व्यक्तिगत अनुभूतियों के 'सामाजिकीकरण' की प्रवृत्ति उसमें पैदा की है। गद्यात्मक भाषा का विकास भी उसी सहजात धर्म का रूप है। पर आगे चलकर मनुष्य अपने इसी सहज प्रयत्न का वशवर्ती हो गया। वह सीमा में बँधता गया है। उसे असन्तोष है। वह असन्तोष—'नाल्फे सुखमस्ति'—ही उसे अभिव्यक्तियों के लिए उत्साहित करती है जो सीमा के परे हैं, जो भाषा की चहारदीवारी में बन्द रहने से छटपटा उठती हैं। सामाजिकीकरण द्वारा उसे उस असन्तोष से राहत मिलती है। इस बात का निपेवात्मक नाम 'विरचन' है, वैद्य नाम 'आनन्द' है। गद्य हमारे प्रयोजनों की भाषा है, काव्य, चित्र, अभिनय और मूर्ति, प्रयोजनासीत 'आनन्द' की। समस्या-समाधान गद्य का काम है, जीवन की चरितार्थता काव्य का अभिप्रेत है। काव्य में, शिल्प में, नृत्य में, गीत में, धर्म में, भक्ति में, मनुष्य को उस अपार भूमा का रस मिलता है जो उसे प्रयोजन की सीमा से ऊपर उठाता है। तभी मानो वह खनिषद् के ऋषि के शब्दों में कह उठता है—'भूनेय सुखं नाल्फे सुखमस्ति'।

यह तो निश्चित है कि स्थूल जगत् को छोड़कर मनुष्य जी नहीं सकता और न अपने देशकाल की सीमाओं से वस्पर्ष्ट रह कर कोई शिल्प-मृष्टि ही कर सकता है। काव्य भी स्थूल जगत् से विच्छिन्न होकर नहीं रह सकता। काव्य ही क्यों, कोई भी शिल्प स्थूल जगत् से अर्थ आहरण बिना रह नहीं सकता। पुराने पंडितों ने जब कहा था कि शब्द और अर्थ दोनों मिलकर काव्य बनते हैं तो उनका यही अभिप्राय था। अर्थ वस्तुतः शब्दों द्वारा सूचित बाह्य जागतिक सत्ता के साथ निरन्तर सम्बन्ध जोड़ते रहते हैं। एक व्यक्ति के चित्त में स्थित अर्थ को दूसरे के चित्त में प्रवेश कराने ही शब्द सार्थक होता है। भावावेग द्वारा कंपित और आन्दोलित शब्दार्थ अपने सीमित अर्थों से अधिक को प्रकाशित करता है। शब्द के अभिप्रेत अर्थ से कहीं अधिक को प्रकाशित करने वाली शक्ति को प्राचीनों ने कई नामों से स्पष्ट करने की कोशिश की है। सबसे अधिक प्रचलित और मान्य शब्द 'व्यञ्जना' है। अनुरणन के साथ उसकी तुलना करके उसी भावावेगजन्य कम्पन की ओर इशारा किया है। छन्द उस आवेग का वाहन है। छन्दोहीन भाषा में कल्पना और संमृत्तन ही हो जाता है पर आवेग का कम्पन नहीं होता। प्राचीन कथाओं की गद्य समझी जाने वाली भाषा में भी एक प्रकार का छन्द होता है—एक प्रकार की वह कम्पनशील नृत्य-भंगिमा। वह भाषा ही छन्दोमयी है। सीधी-सी-बात है कि एक था राजा। उसे कहने के लिए कवि कहेगा—कनर्पकन्वर्षसौर्दयसोर्दयहृदयानवशरूपाभुषोवभूव। इसमें छन्द है, शंकार है, सोच है, वक्ता है जो अर्थ में आवेग भरने का प्रयत्न करते हैं। उपन्यास में ये आवेग कम होते हैं क्योंकि उसकी भाषा में गद्यात्मकता होती है। परन्तु जहाँ कहीं भी उसमें

करता है जैसी संगीत पैदा करता है। पर उसमें संगीत की जवाब गति भी नहीं होती और अर्धजगत् से सम्पूर्ण विच्छेद भी नहीं होता, क्योंकि उसके शब्द बराबर बाह्य सत्ता से ओता का सम्बन्ध जोड़ते रहते हैं और स्वर के स्वच्छन्द प्रवाह में बाधा उत्पन्न करते हैं। अर्थ भारहीन शब्दालंकार न तो काव्य की गाढ़ अनुभूति ही पैदा करते हैं, और न संगीत का प्रवाह ही। वे केवल दोनों के घटिया प्रभाव उत्पन्न करके विरत हो जाते हैं। परन्तु अहाँ शब्दालंकार में अर्थ का भार बना रहता है वहाँ वे काव्यगत प्रभाव में संगीत की सहजगति भर देते हैं। परन्तु अर्थालंकार शब्द के प्राण-प्रद और विशेषाधानहेतुक दोनों ही धर्मों में गाढ़ अनुभूति का रस ले आते हैं। उनकी सहायता से वक्तव्य के व्यक्तित्व को, गुणों को और क्रियाओं को शाब्द भाव से अनुभव करते हैं। पदार्थ के विशेषाधानहेतुक धर्म—चाहे वे सिद्ध हों या साध्य—सादृश्यमूलक अलंकारों से इस प्रकार समूर्तित होते हैं कि पाठक के चित्त में अनुभूति सहज हो जाती है। वस्तुतः जब अलंकार आरम्भ सहचर होकर आते हैं तो काव्य में अत्यधिक ऊर्जस्वित तेज भर देते हैं, पर जब आवेगहीन होकर आते हैं तो सामरस्यपूर्ण उक्ति भर रह जाते हैं। वे उस अवस्था में चिजली की कौश के समान एक क्षणिक ज्योति विकीर्ण करके अस्तर्धान हो जाते हैं।

शब्दों और रंगों की पारस्परिक समशीलता को इन दिनों विज्ञान ने प्रत्यक्ष करा दिया है। विभिन्न प्रकार के आवेग-कम्पन विभिन्न रंगों की तरंगें उत्पन्न करते हैं। वस्तुतः कवि जिस प्रकार का आवेग शब्दों के माध्यम से ओता के चित्त में उत्पन्न करता है, उसी प्रकार का आवेग चित्रकार रंगों के माध्यम से पैदा कर लेता है। अन्तर सिर्फ यह है कि कवि कान के माध्यम से ऐसा करता है और चित्रकार आँख के माध्यम से। एक श्रोत्रग्राह्य बनाकर ऐसा करता है, दूसरा धनुषग्राह्य बनाकर। परन्तु अन्तर का एक और पहलू भी है। चित्र सादृश्य द्वारा रसबोध कराने के कारण अधिक बाह्य प्रकृति के निकट होता है परन्तु शब्द जिस प्रकार बाह्य जगत् का अर्थ ओता के चित्त में प्रक्षिप्त करता है, उस प्रकार के अर्थ रेखा और रंग नहीं करते। रेखा और रंग चित्रकार के अन्तर्जगत् के अर्थों का प्रक्षेपण करते हैं। बाह्य जगत् तो सादृश्य द्वारा गृहीत होता है। रेखा और रंग अन्तर्जगत् की भावनाओं का प्रक्षेपण करते हैं। जिस चित्र की रेखा और रंग केवल बाह्य जगत् के सादृश्यमात्र की ध्वजना करते हैं वे घटिया किस्म के चित्र होते हैं। वे अभिव्यक्तमात्र का इंगित करके विरत हो जाते हैं। रंगों और रेखाओं का व्यवस्थापन चित्रकार के अन्तर्जगत् की कहानी होती है। जैसे-जैसे सम्मता आगे बढ़ती गई है, वैसे-वैसे यथार्थानुकरण की प्रवृत्ति घटती गई है। कविता के शब्दों की भाँति चित्रों की आकृति भी वांछित प्रक्रिया के रूप में प्रकट हुई थी। परन्तु क्रमशः रंगों और रेखाओं में एक प्रकार का छन्द प्रधान होता गया है जो चित्रकार के अन्तर्जगत् के भावतरंगों से ताल मिलाकर चलता रहा है।

मानवात्मा व भावबोध को इस प्रकार संवसाधारण तक पहुँचा देने की आवश्यकता है उस ही वृत्ति का अनुभूति का साधारणीकरण' रहा जाता है। यह व्याकुलता ही मिश्रण का रहस्य है। अपने-आप को 'महात्मक' के साथ एकमत करने की व्याकुलता ही निरंतर बसा प्रयत्नों को उत्प्रेरणी रहती है।

सौन्दर्यिक कल्पना और सौन्दर्य-बोध

डॉ० रामसेलावन पाण्डेय

सौन्दर्य जैसे पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग अनेक स्थानों पर हुआ है, अतः इसकी विवेचना अध्ययन के लिए उपयोगी सिद्ध होगी। सौन्दर्य के सम्बन्ध में मैंने 'कला का मूल्यांकन' शीर्षक निबन्ध में लिखा है—

“सौन्दर्य क्या निरपेक्ष है? सौन्दर्य-बोध को विज्ञान के क्षेत्र में प्रवेश दिलाते वाले श्रोते के अनुसार राग-द्वेषात्मक, सुख-दुःखात्मक अनुभूति के अतिरिक्त सौन्दर्य-बोध की अनुभूति मनुष्य में है। कलावादी सत्य और शिव को परे खींचकर सौन्दर्य को मनस्य उपस्थित करता है। प्रश्न यह नहीं कि मनुष्य में सौन्दर्य-बोध है अथवा नहीं, अपर्याप्त सौन्दर्य-विषयक स्वतंत्र सहज-ज्ञान उसमें है अथवा नहीं, बल्कि यह है कि अन्य अनुभूति के अन्तर्गत इसकी अन्तर्भावना है अथवा नहीं, एवं इसकी स्वतन्त्र स्थिति की सम्भावना है क्या? अथवा इस प्रश्न को इस प्रकार भी उपस्थित किया जा सकता है कि सौन्दर्य साधन है अथवा साध्य? सौन्दर्य की हेतुक वासना अथवा अन्यथा है। उपा का स्वर्णिम हास, ज्योत्स्ना का रजतविलास, निझोरी का उन्मुक्त संगीत अथवा कपसी के विह्वल अंग-विलास में सौन्दर्य की भावना आनन्दोद्रेक आधार है, सौन्दर्य के सहज-बोध के आधार पर टिकी सौन्दर्यानुभूति में स्थायित्व नहीं (किसी भी प्रकार की अनुभूति में स्थायित्व नहीं) चिन्तन और कल्पना के द्वारा ही आनन्दोपलब्धि सम्भव है, और इसे ही संस्कृत साहित्य-शास्त्री ‘चर्वण’ कहते हैं और बर्दसबर्ग का ‘Recollection in tranquillity’ सम्भव है। इसके साथ व्यक्ति की निजी अनुभूति सम्बद्ध है, जिसके कारण सौन्दर्यानुभूति में तीव्रता आती है। सौन्दर्यानुभूति के निरपेक्ष सिद्धान्त को स्वीकार करने में हमें किसी प्रकार की द्विधा नहीं होती, यदि सौन्दर्य की स्थिर भावना होती और सुन्दर कही जाने वाली वस्तु से सभी को समान रूप से अनुभूति होती। देश-काल-प्राय की निमित्तता से सौन्दर्य-भावना में अन्तर होता है।” सौन्दर्य की स्थिर भावना के अभाव में भी सौन्दर्य-बोध स्वतंत्र रूप रख सकता था। किन्तु “सौन्दर्यानुभूति वस्तुतः रसानुभूति और आनन्दानुभूति का मूल है, इस आनन्दानुभूति का विस्तेषण

हम करना पड़ेगा। आनन्द मन की एक अवस्था मात्र है। आनन्द को उच्च और निम्न श्रेणी में विभाजित करने का कारण आनन्द की मात्रा एवं सद्व्यवस्था है। उसका गुण नहीं, बल्कि नैतिक वृत्ता का आगम है। नित्यता की भावना में सामाजिकता का आरोप है। सामाजिक मान्यताएँ जो राजनीतिक धार्मिक आर्थिक कारणों से उत्पन्न हुई हैं, नित्यता का ऊपरी सतह पर भाती हैं। इस प्रकार आनन्दानुभूति का विचार करते समय पात्र विषय का स्थिति—स्थिति और कारण—का ज्ञान आवश्यक होगा। आनन्दानुभूति मनुष्य की चेतना का फल है और स्वयं चेतना की मृष्टि स्वच्छन्द और अनियन्त्रित नहीं। इस प्रकार मौल्य-बोध किसी निश्चिन्त रूप में सामने नहीं आता। मौल्य-बोध और मौल्य बोध दोनों का ही नहीं है। भाग्य व क्षणों में वृत्ति की एकाग्रता मौल्य के स्वरूप निरूपण अथवा व्याख्या एवं रसानुभूति नहीं होती। भोग के क्षणों का आनन्द मानसिक वृत्ति शारीरिक अवस्था है। शारीरिक तनाव (tension) के निमित्त होने के कारण स्थितितान्त्रिक आनन्द का एक और ही प्रकार है। कल्पना-जात में सम्मानच्छा की सम्पूर्णता में वास्तविक उपस्थिति का परिवर्तन एवं इस प्रकार उस तनाव में स्थिति-निर्माण का सम्प्रवर्णन हो जाता है। किसी वस्तु में सौन्दर्य है इसका केवल दृष्टान्त ही अर्थ है कि उस वस्तु विशेष द्वारा हमारी सौन्दर्यात्मक वृत्तियों परितुष्ट होती है। सौन्दर्य विषय और दृष्टा व सम्बन्ध पर निर्भर करता है। निराशा में मौल्य की कल्पना सम्भव नहीं। रागात्मक आवेश आन पर ही सौन्दर्य की कल्पना सम्भव हो सकती है। इस प्रकार गीति-नाट्य में सौन्दर्य-बोध का आधार इतना ही है कि मानवीय सौन्दर्य-वृत्ति की परितुष्टि इसका द्वारा होती है। गीति-नाट्य का विधान सौन्दर्यात्मक है, किन्तु इस सौन्दर्य शब्द का प्रयोग इसके व्यापक रूप में हुआ है। सौन्दर्य वस्तु विषय में ही नहीं बल्कि शब्द संगीत अथवा भावना आदि सभी वस्तुओं में है और उस प्रत्यक्ष करना गीति-कार का कर्तव्य है। कलाकार और साधारण व्यक्ति में मात्र इतना अन्तर होता है कि कलाकार वस्तु के अन्तर्निहित सौन्दर्य को पर्यवृत्त है और उसे जन-साधारण व सामान्य उपस्थित करता है उस समय पाठक अथवा दर्शक चमकते हो उठता है और सहसा मोल उठता है, अरे यह सी दृश्य तो मैंने देखा न था।^१ इस प्रकार सहृदय और सौन्दर्य-बोध के बीच कलाकार भाष्यमय बन जाता है। सौन्दर्य बोध की सहज-वृत्ति और सौन्दर्य से प्रभावित होन की क्षमता का अभाव में किसी सौन्दर्य का प्रयत्नीकरण नहीं हो सकता। साधारण भाषा में जिस लोग वस्तुओं की अभिव्यक्ति सौन्दर्य रचना कहकर प्रशंसा और स्तवन का डर लगा दते हैं वह वास्तव में उस वस्तु के अन्तर्निहित सौन्दर्य का जात्मनिष्ठ प्रत्यक्षीकरण है कारण सौन्दर्य वस्तुनिष्ठ नहीं, नितान्त आत्मनिष्ठ भी तो नहीं, किन्तु दोनों की प्रवृत्ति व सामयिक्य का कारण है। इस प्रकार का निरूपण भी सौन्दर्यात्मक कल्पना का अभाव में नहीं हो सकता। कला विषय की रहस्यात्मकता प्रदान करती है, रहस्या-

त्मकता शब्द का प्रयोग यहाँ रहस्यवादिता के अर्थ में नहीं हुआ है। रहस्यात्मकता प्रदान करने का अर्थ होता है कि कला-विषय को अनुमित करना (apprehend) होता है। इतिहास जहाँ तथ्य का वर्णन कर चुप हो जाता है, कला सत्याभास उत्पन्न करती है। इस प्रकार के सत्याभास के मूल में वही सौन्दर्यिक कल्पना है। गीति-काव्य अनुभूति और अभिव्यञ्जना प्रधान है, आनन्दानुभूति का आधार अभिव्यक्ति के चमत्कार में है और चमत्कार सौन्दर्य का आधार है। जो साधारण है, सामान्य है, उसमें सौन्दर्य नहीं, बल्कि सौन्दर्य की स्थिति इस जन-रव से भिन्न रहती है जो साधारण नहीं, जो सामान्य नहीं, वह सुन्दर है। सौन्दर्य-बोध चेतनागत आकांक्षा की सम्पूर्ति और रागात्मक अनुभूति के आधार पर होता है। 'सत्य सौन्दर्य है और सौन्दर्य सत्य' (Beauty is Truth and Truth is Beauty) के मूल में सत्य को सौन्दर्यात्मक रूप में रखने का अभिप्राय निहित है।

गीति-काव्य की उपर्युक्त विवेचना में रागात्मक आवेश और रसानुभूति की विस्तृत चर्चा की गयी है। इसमें हमने देखा है कि गीति-काव्य की अन्विति और इकाई का आधार रागात्मिका अनुभूति का अविच्छेद रूप में एक रहता है। इसका प्रभाव अपेक्षाकृत क्षणस्थायी है, कारण रागात्मक आवेश की अवधि भी सीमित और परिमित है। गीति-वृत्ति का आधार पूर्णतः आत्मनिष्ठ है किन्तु इसका आवेग और आवेग बाह्यज हो सकता है। विषय की विशिष्ट स्थिति गीतिकार के मानस में विशिष्ट प्रतिक्रिया उत्पन्न करती है और उस मानसिक आवेश को दन्वी करने का प्रयास गीति-काव्य में होता है।

पीला चौर कोर में जिसकी

चक्रमक गोदा-जाली

चली पिया के गाँव उमर के

सोलह फूलों वाली ।

—बिनकर

×

×

×

सरकाती—घट

जिसकाती—लट—

शरमाती—झट

नव नमित धृष्टि से देख उरोओं के युग घट ।

—पन्त

×

×

×

वह भय में रुक

मानो कुछ झुक

आचल सम्मालती, फेर नयन मुख
या प्रिय की आहूट ।

—पन्त ।

परिस्थिति एवं वस्तु विशेष अथवा सादृश्य के कारण, जिनका कवि के लिए और कोई दूसरा महत्त्व नहीं, कोई विचार, अथवा स्वानुभूति के आलाकित क्षण का उन्मेष गीति-वाक्य का मृजल करता है । विषय-विशेष का अपना कोई महत्त्व नहीं होता, उसके महत्त्व का कारण कवि की संवेदनशीलता जाग्रत करने में है । अधिकांश गीति-वाक्य का जन्म इसी अवस्था में होना है ।

आज मुझसे दूर दुनिया ।

× × ×

बहु समझ मुझको न पाती,
और मेरा दिल जलाती,
है चिता की राख कर मे, मांगती सिन्दूर दुनिया ।
आज मुझसे दूर दुनिया ।

—वचन

× × ×

शालम में शापमय घर हूँ, किसी का दीप निपटुर हूँ ।
ताज है जलती घिषा
चिनगारियाँ भूझार-माता,
ज्वाल अक्षय कोप-सी
अगर मेरी रगझाला,
नारा में जीवित किसी की साथ मुन्दर हूँ ।

—महादेवी ।

अथवा

अलि, घिर आये घन पावस के ।
तब ये काले काले बादल,
नील सिन्धु मे छुले कमल दल,
हरित ज्योति, चपला अति चञ्चल
सौरभ के रस के—
अलि, घिर आये घन पावस के ।

जाता है। यही कारण है कि एन ही वस्तु में विभिन्न मानसिक प्रतिक्रियाएँ होती हैं। गीतानन्द के विरह में जान-बूझकर 'तुलना' खींची जाती है। जल-धर जहाँ मिलने के क्षणों में आनन्दार्थ बहाव है वहाँ विषाग के क्षणों में अग्नि-वर्षा करती है। अन्तःकरणों में अपनी अनुभूति और भावना के अनुस्यू विषय को रग देता है। ऐसी अवस्था में आन्तर बाह्य उत्तजना—जी चाह विषय कहिये—के साथ कवि की अन्तर्निहित अभिप्राय हो जाती है वह उस साक्षात्कार को प्राप्त कर जाता है जिसके कारण विषय और द्रव्य में अंतर नहीं रह जाता जहाँ नायक और गय एकान्वार एवात्म हो जाते हैं। गीति-काव्य की पूषता और सफरता का यही रहस्य है। जहाँ कवि विषय के साथ साक्षात्कार का अनुभव नहीं करता, वहाँ गीति-काव्य नहीं हो सकता, और किसी दूसरे काव्य की रचना चाहे वह कवि । गीति-काव्य की सफरता का रहस्य जैसा मैंने ऊपर लिखा है अनुभूति की अन्विति में है अतः अन्तःकरण का रूप इसमें प्रकट नहीं हो सकता। अन्तःकरण में भावना का भावना के साथ इन्द्र है। भ्रमबद्ध मनुष्य अपने में एक ही व्यक्तित्व मानता है जिसमें हम अन्तरात्मा कहते हैं, वह अन्तः व्यक्तित्व का सूचक है। अन्तःकरण में अन्तरात्मा या संस्कार अन्य भावना का विरोध करता है। अन्तरात्मा संस्कार का फल है। नाटक में इस अन्तःकरण का प्रमुख स्थान है। बहिर्करण को उसकी पीठिका के रूप में होना चाहिए अतः नाटक उन्माद अथवा महाकाव्य में इस सपथ का स्थान प्रमुख है बल्कि सपथ के अभाव में इनमें में कोई टिक नहीं सकता। गीति-काव्य सपथ को नहीं समन्वय और संतुलन को देखता है विज्ञान और काव्य में उद्देश्य लक्ष्य विरोध नहीं बल्कि पद्धतियों का विरोध है। गीति-काव्य कविता की कविता है इसलिए इसमें अन्तःकरण की अभिव्यक्ति नहीं बल्कि भावना के सामाजिक रूप का उपस्थित होना है, साक्षात्कार उत्तजना अथवा प्रेरणा के समय उसकी भीमांसा का समय नहीं रहता ऐसी अवस्था में भावनाओं के सपथ का अवसर कहाँ ?

गीतिकार आवेश के क्षणों को बाणी देता है; आवेश के क्षण स्थायी नहीं, अम्यासगत जीवन में ऐसे क्षणों का ही मूल्य है। ऐसे क्षण जीवन में इसलिए आ पाते हैं कि मानसिक स्थिति प्रभावित होने के लिए तयार है। ज्ञान्त ज्वाला मुन्नी पर्वत हल्के कम्पन के द्वारा विन्युक्त हो उठता है और उसका विस्फोट समीपस्थ स्थान को आक्रान्त कर उठता है वहाँ भी ज्वाला उस उभाड़ने के लिए एक मधुर स्पष्टमात्र की अपेक्षा ही कवि की मानसिक स्थिति उस रूप में रहती है। बंसी अवस्था में कवि की अनुभूति पूषतया आत्मनिष्ठ है और एवात्मिक है। ऐसी अवस्था में पाठक या श्रोता पर पढ़ने वाले प्रभाव का कारण क्या है ? साहित्यशास्त्र के अनुसार काव्य के व्यापक प्रभाव का कारण साधारणीकरण द्वारा अनुभूति अथवा भावना को व्यक्ति विशेष का न बना अधिक-स-अधिक सोया का बनाना है। दोनों में यहाँ विरोध नहीं विरोधाभास मात्र है। साधारणीकरण द्वारा कवि अपनी भावना को विस्तृत क्षेत्र देता है। गीति-काव्य में, अन्य उपकरणों से प्रभावितता मिलने पर भी प्रभाव का

कारण रागात्मक आवेग की अक्षुण्णता के साथ उसका सामान्य रूप ही है । अनुभूति वैयक्तिक होकर भी सहृदय की है । प्रेम, घृणा, ईर्ष्या, शोक के कारणों में भिन्नता होती है, अनुभूति में अन्तर रहता है किन्तु सामान्य घर्मे के कारण अनुभूति में एकात्म-भाव भी है । पाठक वहाँ दूसरे के प्रेम-व्यापार के कारण प्रभावित नहीं होता बल्कि कवि द्वारा वर्णित विषय उपलक्ष्य मात्र हो जाता है और उसकी अनुभूति आ जुटती है । इस प्रकार भीति-काव्य में सामान्य को विशेष और विशेष को सामान्य रूप प्राप्त होता है ।

काव्य में अभिव्यञ्जना

श्री० सावित्री सिन्हा

हिन्दी में अभिव्यञ्जना शब्द का प्रयोग अंग्रेजी के शब्द 'एक्सप्रेसन' के पर्याय-रूप में होता है। सदस्य के पाठ्यक्रम को ध्यान में रखते हुए इस शब्द के विभिन्न अर्थों को निम्नोक्त प्रमुख वर्गों में विभाजित किया जा सकता है^१—

- (१) व्यञ्जना, प्रकाशन, बोधन ज्ञापन, आविष्कारण, स्थापन, निरूपण।
- (२) निष्पीडन, निष्कपण।
- (३) वदन, आस्य, आकृति।
- (४) कथन, वचन, उक्ति, वाक्य, पद, शब्द।
- (५) रीति, मार्ग, पद्धति, सरणि।

प्रथम वर्ग के शब्दों में व्यक्तीकरण का माध्यम निर्दिष्ट नहीं है। अनुभूतियों तथा भावनाओं का व्यक्तीकरण मनुष्य की प्रकृत और अनिवार्य आवश्यकता है जिसकी पूर्ति वह अपने विशिष्ट ऐंद्रिय अनुबोध के आधार पर विभिन्न शलाभों के रूप में करता है। अभिव्यक्ति का प्रत्यक्ष तथा प्रधान माध्यम वाणी है, परंतु चित्र-कला, वास्तु-कला, नृत्य-कला, संगीत-कला इत्यादि में प्रयुक्त अभिव्यञ्जना में वाणी का स्थान या तो है ही नहीं अथवा बहुत गौण है। प्रथम वर्ग के शब्दों का प्रयोग साधारण वाय-व्यापार, विभिन्न कलाओं तथा विज्ञान सभी क्षेत्रों में हो सकता है। कला-सम्बन्धी अभिव्यञ्जना के प्रसंग में वर्ग के पाँचवें शब्द 'आविष्कार' का प्रयोग अपने सहज स्वीकृत रूप में ग्रहण नहीं किया जा सकता। आविष्कार का अर्थ है खोज अथवा शोध। कलात्मक अभिव्यञ्जना के क्षेत्र में 'आविष्कार' को प्रसंग-सम्मित रूप में ही स्वीकार किया जा सकता है। अत्यन्त मनेष में कहा जा सकता है कि कलात्मक अभिव्यञ्जना मानव के मानस पर अकिंचन उन चित्रों का मूर्त रूप है जिसका आविष्कार वह व्यक्तीकरण के पहले ही कर चुकता है, चाहे उन चित्रों की आचार-भित्ति ज्ञान अथवा भाव

१ इंगलिश सस्कृत कोश, पृष्ठ १३७—श्री० एस० आण्टे।

हो या इच्छा । अभिव्यंजना के तत्त्वों का आविष्कार उसे सचेष्ट और सयत्न होकर करता पड़ता है तथा वास्तव में कला का अस्तित्व आत्म-आविष्करण की प्रक्रिया का ही परिणाम है । अतः आविष्कार शब्द को अभिव्यंजना के सहज मान्य रूप में चाहे न ग्रहण किया जा सके, परन्तु कलात्मक प्रक्रिया में 'आविष्कार' का महत्त्वपूर्ण स्थान है, यह निःसन्देह कहा जा सकता है ।

प्रथम वर्ग के शेष अर्थ हैं 'स्थापन' तथा 'निरूपण' । 'स्थापन' में वाणी के प्रयोग का संस्पर्श है । 'स्थापन' का अर्थ है 'घोषणा' तथा 'प्रकटीकरण' । अतएव 'अभिव्यंजना' के पर्यायरूप में इस शब्द को भी स्वीकार किया जा सकता है । 'निरूपण' का अर्थ केवल विवेचन मात्र नहीं है, 'आकृति', 'खोज', 'शोध' इसकी परिभाषा के अन्तर्गत आते हैं और अभिव्यंजना के विविध तत्त्वों द्वारा व्यक्त काव्य अथवा कला का सम्पूर्ण रूप ही आकृति है ।

द्वितीय वर्ग के शब्दों के साथ अभिव्यंजना के वाच्यार्थ 'व्यक्तीकरण' को सहज रूप में ग्रहण करना कठिन है परन्तु सक्षमार्थ द्वारा उसे स्वीकार किया जा सकता है । ये शब्द हैं 'निष्पीड़न' और 'निष्करण' । प्रथम शब्द का अर्थ है 'दबाकर निकालना' अथवा 'निचोड़ना' तथा द्वितीय का अर्थ है 'छोचकर निकालना' । दोनों शब्दों में ही यत्न का प्राधान्य है । जीवन के स्थूलतम अंगों से लेकर सूक्ष्मतम उपकरणों तक में अभिव्यंजना की प्रक्रिया में यत्न और चेष्टा का स्थान अवश्यम्भावी है । काव्य-प्रक्रिया के सम्बन्ध में भी यही बात बड़े ही उपयुक्त शब्दों में कही गई है ।^१

तृतीय वर्ग में जहाँ एक्सप्रेसन का अर्थ मुख अथवा वदन से लिया गया है, वहाँ मूल की आकृति से होकर मुख पर व्यक्त भावों से है जो मनुष्य के व्यक्तित्व का आभास देने में समर्थ होते हैं । चतुर्थ वर्ग में अभिव्यंजना शब्द का प्रयोग अभिव्यंजना के प्रधान रूप वाणी के विविध अंगों के रूप में ही किया गया है । इनमें से मुख्य हैं वचन अथवा कथन, उक्ति, वाक्य, पद, शब्द । वचन तथा उक्ति तो अभिव्यंजना के सर्वप्रधान रूप हैं ही । वाक्य शब्द के तीन प्रकार के अर्थ हैं—

- (१) एक भाव अथवा विचार की सम्पूर्ण अभिव्यक्ति ।
- (२) शर्क ।
- (३) विधि, नियम, सूक्ति, सूत्र, वचन ।

1. "A poem is expressed in the most vivid sense of that word. It is pressed out of the poet, forced out of him."

(Poetic Process, p. 12—George Whalley.)

वाच्य शब्द के तान ही अथ अभिव्यजना क मुख्य तत्त्वा क अंतर्गत बात है ।

शब्द' शब्द वा प्रयोग ना दा प्रमुख अर्थों म लिया जाता है—

- (१) ध्वनि श्रवण-द्रव्य का वाच-तत्त्व तथा आवाज की सम्पत्ति ।
- (२) अंतरा का समूह ।

प्रथम वा म एह विधिष्ट मानस-द्रव्य का वाच-तत्त्व होने के कारण 'ध्वनि' स्वतः ही मानस-हृदय की प्रतिनिध्याओं क व्यक्तीकरण का माधन है । द्वितीय अर्थ म शब्द वाच्य अभिव्यजना का प्रधान तत्त्व है ।

पंचम वग क अर्थों के अनुसार 'एकप्रपञ्च' शब्द रीति, पद्धति अथवा मार्ग क रूप मे लिया गया है । अभिव्यजना का यह अर्थ भी वाच्य-सम्बन्धी अभिव्यजना म बहुत ही महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है । एक विधिष्ट पद्धति का निर्धारण करके ही अभिव्यजना का रूप निर्माण होता है । विज्ञान तथा शास्त्र-सम्बन्धी अभिव्यजना यदि निगमन तथा भागमन पद्धतियों क आधार पर रूप ग्रहण करती है तो कलात्मक अनुभूति की अभिव्यक्ति विविध सौलिया क आधार पर होती है । अतएव अभिव्यजना और रीति को हम चाह पर्यायवाची शब्दों के रूप म न ग्रहण करें परन्तु उनके अन्वो 'माधित सम्बन्ध' का निषेध नहीं किया जा सकता ।

इस प्रकार विभिन्न प्रयोगों मे अभिव्यजना शब्द क विभिन्न अर्थ हैं जिनम स-दभ-सम्बन्धी पाथव्य क विद्यमान रहत हुए भी एक मूलगत ऐक्य है । प्रत्येक प्रयोग म अभिव्यजना का अर्थ किसी न किसी रूप म व्यक्तीकरण की प्रक्रिया से सम्बद्ध है । प्रकाशन साधन साधन आदि से यदि अभिव्यजना क्रिया के समग्र रूप का बोध होता है तो आविष्करण, निष्पीडन निष्करण आदि उसकी प्रक्रिया के किसी अंश का अर्थ बहन करत हैं । कथन उक्ति वचन शब्द इत्यादि शब्दों का अभिव्यजना से सम्बन्ध तो स्वतः स्पष्ट है । मानवीय अनुभूतियों क व्यक्तीकरण का प्रमुख माध्यम वाणी है परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि इस क्षेत्र मे अन्य इंद्रियाँ सबथा निष्क्रिय हैं । वाणी यदि ध्वनि की वाहक है तो श्रवण-द्रव्य वाहक । नेत्रों की भाव-व्यजकता ल कौन अपरिचित है ? संगीत का स्वर नृत्य की गति वास्तु-कला का चित्र, चित्रकला की स्निग्ध रंगिनियाँ केवल वाणी क माध्यम से ही नहीं व्यक्त होती, परन्तु इसमे कोई सन्देह नहीं कि अभिव्यजना के क्रियात्मक तथा व्यवहारात्मक रूप म वाणी का उपयोग अपेक्षाकृत बहुत अधिक होता है । अतः अभिव्यजना शब्द के समग्र रूप म अर्थ-तत्त्वोच अस्वाभाविक नहीं है । विविध सलित कलाओं तथा वाच्य-कला मे मुख्य अंतर यह है कि वाच्य रचना के माध्यम शब्द हैं जिनका प्रयोग केवल कला म ही न होकर मनुष्य के

सभी कार्य-कलापों में और विचारों के आदान-प्रदान के साधन रूप में किया जाता है। रीति अभिव्यंजना की सरणि है जिस पर कलाकार की कल्पना स्वतन्त्र मार्ग बनाती है। इस प्रकार अभिव्यंजना शब्द के विभिन्न अर्थों में मूल अन्तर अर्थ-विस्तार अथवा अर्थ-संकोच का ही है। इस शब्द के विकास में इन दोनों का अनुक्रम क्या है, यह निश्चय करना भाषा-विज्ञान का कार्य है।

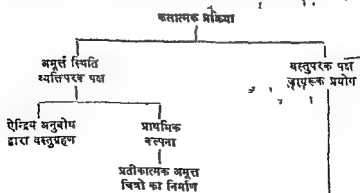
काव्य में अभिव्यंजना-तत्त्व का स्थान

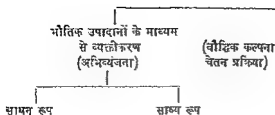
'अभिव्यंजना' शब्द के विभिन्न अंगों का विश्लेषण करने से यही निष्कर्ष निकलता है कि अभिव्यंजना व्यक्तीकरण की चेतन प्रक्रिया है। कवि की अनुभूतियों का विस्तार और संप्रेषण केवल मानसिक और अमूर्त स्तर पर नहीं हो सकता, रूपात्मक स्थिति की प्राप्ति उसके लिये अनिवार्य होती है। कवि की अनुभूतियाँ, गृहीत सत्य की यथावत् रक्षा करते हुए जो रूप ग्रहण करती हैं उसी के माध्यम से सहृदय उसका रसास्वादन करते हैं। कृति के रूपात्मक आधार पर ही कलाकार, कृति तथा सहृदय में गत्यात्मक सम्बन्धों की स्थापना होती है। ग्रन्थि, जटिल और संश्लिष्ट सत्यानुभूति का संगठन और उसकी यथावत् अभिव्यक्ति सरल कार्य नहीं है। हर्वर्ट रीड के शब्दों में काव्य-प्रक्रिया की दो विभागों के अन्तर्गत रखा जा सकता है। प्रथम संवेदनात्मक अनुभूति के चरम क्षणों में 'सत्य' की अखण्डता की रक्षा, द्वितीय उस अखण्ड सत्य की शब्दों द्वारा अभिव्यंजना।^१ प्रथम सोपान कृति के रूपात्मक अस्तित्व प्राप्त करने से पूर्व की अवस्था है। भौतिक, सामाजिक तथा प्राकृतिक परिवेश से गृहीत वस्तु-तत्त्व के द्वारा कवि की संवेदना तथा कल्पना उसकी प्रतिकृति का निर्माण करती है। इस स्थिति में कल्पना का महत्त्व केवल अमूर्त स्तर पर ही होता है। इन अन्तःक्रियाओं का अस्तित्व इतना सत्य है कि श्रोत्रे जैसे चिन्तक ने प्रक्रिया की इसी स्थिति को सम्पूर्ण सृजन-प्रक्रिया मान लिया है। श्रोत्रे की मान्यताओं का विस्तृत विश्लेषण आगे के पृष्ठों में किया जायगा। कल्पना-प्रधान कृति में सृजनात्मक कल्पना प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत, मूर्त तथा अमूर्त के संघीकरण की प्रक्रिया होती है। प्रक्रिया के इस व्यक्तिपरक अंश में कलाकार के व्यक्तित्व का महत्त्वपूर्ण योग रहता है। कवि के जन्मजात संस्कार तथा परिवेश के प्रभाव द्वारा निर्मित व्यक्तित्व उसकी कृतियों के निर्माण में महत्त्वपूर्ण स्थान रखते हैं। इस व्यक्तिपरक स्थिति में भी सृजन-प्रक्रिया कलाकार के चेतन मन तथा अचेतन मन दोनों से सम्बन्ध रखती है। प्रक्रिया की वस्तु-परक स्थिति में कवि अपनी मन-सृष्टि को भाषा के माध्यम से व्यक्त करता है। भाषा के प्रमुख उपकरण हैं शब्द। शब्द में अनेक विशिष्ट शक्तियाँ अन्तःस्थ रहती हैं। ध्वनि, अनुभूति, गुण, अर्थ इत्यादि उनमें अन्तर्निहित रहते हैं। इस स्थिति में तकनीक

1. *Form in Modern Poetry*, P. 44—Herbert Read.

का प्रमुख स्थान रहता है। अमूर्त भावनाओं को मूर्त रूप प्रदान करने तथा अपने भावों के अनुरूप अभिव्यजना का निर्माण करने की क्षमता कवि में होनी चाहिये। इस स्थिति में महत्त्व और लेखनी साध-साध भसते हैं, कल्पना और गित्य सुनबद होते हैं। यह कल्पना कवि के 'आत्म-दत्त' को शब्दों के द्वारा रूपात्मक आधार प्रदान करती है। इस प्रकार काव्य-मृज्जन में तन्त्र अथवा विधा सम्बन्धी तत्त्वों की उपेक्षा करना पूर्ण रूप से असम्भव है। विधा को साधारणतः काव्य का बाह्य घन माना जाता है। विधा के समुचित प्रयोग से शिव कला-गित्य सम्बन्धी अभ्यास अनिवार्य होता है। कवि में शब्द चयन, प्रमाणित तथा परिभाषित शब्दावली का ज्ञान तथा उनके उपयुक्त प्रयोग की क्षमता, साकोक्ति, मुहावरों, वर्णयोजना, उक्ति-वैविध्य इत्यादि अभिव्यजना के विभिन्न तत्त्वों के समुचित प्रयोग की क्षमता होना आवश्यक है। गित्य विधान की इस स्थिति में व्यक्ति-परक रूप में प्राप्त अमूर्त भावनाओं और प्रतिभूतियों के भी अनेक संशोधन और परिवर्तन होते हैं जिसके द्वारा कला का सौन्दर्यगत मूल्य और भी बढ़ जाता है। ऐसी भी स्थिति आ जाती है जब इन उपादानों का प्रयोग साधनमात्र न रहकर साध्य का रूप धारण कर-सेता है। साध्य-रूप में ग्रहण किए जाने पर उनका उद्देश्य समस्कारकारी हो जाता है। अभिव्यजना का आदर्श रूप वही होता है जहाँ वह मृज्जन में सहायक तत्त्वों के रूप में प्रयुक्त होती है। इन भौतिक उपादानों के माध्यम में ध्यात हुए बिना अमूर्त अनुभूतियों का अस्तित्व कुछ अर्थ नहीं रखता।

इस प्रकार निम्न यह है कि अभिव्यजना की क्रिया जागरूक प्रयोगों की स्थिति है जिसके द्वारा कवि की अमूर्त भावनाएँ परिवर्तित, संशोधित और कुछ सीमा तक परिष्कृत होकर मूर्त रूप धारण करती हैं। निम्नलिखित रूपरेखा से विषय-वस्तु तथा अभिव्यजना में भेद की स्थापना पूर्ण रूप से स्पष्ट हो जायेगी—





इस प्रकार सौन्दर्य-शास्त्र के अन्तर्गत काव्य-सम्बन्धी अभिव्यंजना को बौद्धिक प्रक्रिया के रूप में ही ग्रहण किया गया है। भौतिक उपादानों के जिस संगठन द्वारा कवि अथवा कलाकार अपने अभिप्रेत की अभिव्यक्ति करता है वही अभिव्यंजना है। इन उपादानों में अन्तःस्थ व्यंजक शक्तियों को संकलित तथा संगठित करके कवि अपनी भावनाओं को आवद्ध करता है। इस संगठन द्वारा आविर्भूत कलात्मक विन्यास ही कलाकृति का आयात है और यही अभिव्यंजना है। काव्य में विषय-वस्तु और उसके व्यंजक उपादानों का विन्यास इतना संक्षिप्त होता है कि कुछ दार्शनिकों ने उसे पूर्ण रूप से अविभाज्य और अखण्ड सिद्ध किया है। इस क्षेत्र में सर्वप्रमुख नाम इटली के दार्शनिक बेनेदेतो क्रोचे का है। काव्य विभाज्य है अथवा अविभाज्य, इस प्रश्न को लेकर हिन्दी-जगत में काफीवाद-विवाद हुआ है और हिन्दी के प्रमुख आचार्य आलोचकों ने इस प्रश्न पर विचार किया है। काव्य में अभिव्यंजना-पक्ष का स्वतन्त्र और पृथक् अस्तित्व होता है यह बात पूर्ण रूप से मान लेने के पूर्व क्रोचे के अभिव्यंजनावाद तथा उससे सम्बद्ध मतों का विवेचन समीचीन होगा।

क्रोचे का अभिव्यंजनावाद

क्रोचे के अनुसार साधारण अनुभूति तथा कलात्मक अनुभूति, अथवा भाव्यात्मिक तथ्य और भौतिक तथ्य में एक तार्त्विक अन्तर है। कला की प्रक्रिया भाव्यात्मिक अथवा आत्मदर्शन की प्रक्रिया है, यह आत्मदर्शन स्वयमेव अभिव्यक्त होता है। अभिव्यंजनात्मकता के अभाव में सहजानुभूति नहीं, केवल ऐन्द्रिय-अनुबोध होता है। सहजानुभूति अखण्ड होती है, उसको खण्ड-खण्ड नहीं किया जा सकता। अन्तःज्ञान की इस स्थिति की अभिव्यक्ति के लिये विचार की अपेक्षा नहीं होती, वह सहजोपलब्ध होता है। क्रोचे के अनुसार यह उक्ति अविश्वसनीय इसलिये लगती है कि हम अभिव्यंजना शब्द को केवल वाणी के अर्थ में ग्रहण करते हैं, परन्तु चित्रकला, वास्तु-शिल्प तथा अन्य जलित कलाओं में जहाँ अभिव्यंजना का माध्यम केवल वाणी नहीं है, इस तथ्य की अनुभूति पूर्ण रूप से की जा सकती है कि अभिव्यंजना को अनुभूति से पृथक्

नहीं किया जा सकता। "सहजानुभूति का व्याख्यात्मक आलोचक अवलोकन की दृष्टांत, व्यंग्य स्थिति व चित्रन के चित्रानुभूति स्थिति का प्राप्त करना है, परन्तु उसका रूप उनके मन ही पूर्ण रहता है। प्राचीन गान अथवा सहजानुभूति और अभिव्यजना नाम है। उसका व्याख्यान व भाव विवरण एक साथ और एक समय में होता है, "नमो विन्दुत्तम अथवा विज्ञान रचना असम्भव है। सहजानुभूति की स्थिति में भावनात्मक स्थिति ही मात्र मूल और उपयुक्त साधन में बन जाती है और अपने आप व्यक्त हो जाता है। यह साधारण विश्वास है कि कला व प्रेरक तत्त्व का प्रापक व्यक्ति व अवलोकन में अत्यन्त रूप में गहराई है। कलाकार अथवा कवि कला-रचना की अमल व वास्तविकता में अत्यन्त रूप में गहराई है। प्रापक के अनुसार यह वास्तव भी अमलमय है। आत्म विन्दन के एकत्र धारणा में आकराई स्वतः रूप ग्रहण करता है। इस स्थिति में कवि का कला व कलाकार का उदाहरण दिव है। प्रसिद्ध चित्रकार मादकन एनको ने कहा है कि चित्रकार तू सिका स नहीं मस्तिष्क में चित्र बनाता है।" ललाटों के शब्दों में प्रतिभावान् व्यक्तियों का मन बाह्य-वैष्टाभों व अभाव के समय में ही जाविज़ार तथा मृज्ज में सबसे अधिक क्रियाशील होता है।"१

कलाकार, कलाकार दसमिय होता है कि साधारण मनुष्य जिस वस्तु के प्रताप का आभास भर कर सधन में समय होता है, कलाकार उसकी पूर्णानुभूति करता है। साधारण व्यक्ति की अनुभूतियाँ, सवदना और एड्रिय अनुभूति तक ही सीमित रह जाती हैं, मृज्ज के क्षणों का आत्मदर्शन उनमें नहीं आने पाता। कलाकार अपनी शक्ति द्वारा सहजानुभूति की इस स्थिति को प्राप्त करता है। सहजानुभूति का रूप व्यक्त होता है अतएव बौद्धिक व्यापार से इसका स्वतन्त्र और स्वाधीन अस्तित्व रहता है। यह स्थिति रूपवत् स्थिति है। इस प्रकार प्रतिकृति की सीमा में आवद्ध अनुभूति ही अभिव्यजना है और दाना अविभाज्य है।

अभिव्यजनावाह की परिसीमाएँ

प्राची द्वारा स्थापित आत्मदर्शन की यह व्याख्यात्मक प्रक्रिया पूर्णतः प्राप्ति नहीं हो सकती। उनके सिद्धान्तों में नीतिक उपादानों में निहित विद्यात्मक शक्ति की पूर्ण उपेक्षा की गई है। इसके अतिरिक्त विन मनावज्ञानिक और सामाजिक सन्दर्भों में मन

1 One does not paint with the hands but with ones brain
2 The minds of men of lofty genius are most active in invention when they are doing the least external work
—Aesthetic p 10-B Croce

मृष्टि का निर्माण होता है उसकी भी श्रोत्र ने पूर्ण उपेक्षा की है। चित्रकार की तुलिका, वास्तु-शिल्पी की टाँकी, कवि की भाषा किसी आध्यात्मिक अथवा नैसर्गिक शक्ति से प्रेरणा प्राप्त कर अनपेक्षा ही व्यक्त नहीं हो जाती। यह पूर्णता कलाकृति में तभी आती है जबकि विषय-वस्तु को व्यक्त करने के लिये सयत्न प्रदात किया जाता है। अभिव्यक्ति-क्रिया की इस स्थिति में अनेक नये तत्वा सूक्ष्म तथा तो प्रकट होते ही है प्रायः अनेक नई अनुप्रेरणायें भी प्राप्त होती हैं। विविध अनुशोधनों तथा संगोपनों के द्वारा कलाकृति का रूप 'अनुभूति रूप' की अपेक्षा कहीं अधिक परिमार्जित, परिष्कृत और सुन्दर हो जाता है। वास्तव में अखण्ड सौन्दर्यानुभूति ही काव्य का सार-तत्त्व है। परन्तु महानतम कलाकार को भी अखण्ड सौन्दर्यानुभूति की यह स्थिति भौतिक उपादानों के सम्पर्क द्वारा ही प्राप्त होती है।

हिन्दी आचार्यों की दृष्टि में अभिव्यंजनावाद

आचार्य शुक्ल ने अभिव्यंजनावाद में प्रतिपादित काव्य-प्रक्रिया तथा अभिव्यंजना और विषय-वस्तु के एकात्म्य दोनों ही दृष्टिकोणों का पूर्ण खण्डन किया है। इस प्रसंग में शुक्लजी के विचारों को उद्धृत करना आवश्यक है। श्रोत्रे द्वारा प्रतिपादित काव्य-प्रक्रिया के सम्बन्ध में शुक्लजी के तीन मुख्य वाक्य हैं :

(१) "श्रोत्र ने कल्पना-मूल को प्रधानता देकर उसका रूप ज्ञानात्मक कहा है। हमारे यहाँ रस सिद्धान्त के अनुसार उसका मूल रूप भावात्मक या अनुभूत्यात्मक है। कल्पना में उठे हुए रूपों की प्रतीति (Perception) मात्र को 'ज्ञान' कहना उसे ज्ञेय दर्श को पहुँचाना है।"^१

×

×

×

(२) "मूर्त भावना अथवा कल्पना आत्मा की अपनी क्रिया नहीं है। जिसे श्रोत्र आत्मा के कारखाने से निकले हुए रूप कहता है वे वास्तव में बाह्य जगत् से प्राप्त किये हुए रूप हैं। इन्द्रियज ज्ञान के जो संस्कार मन में संचित रहते हैं वे ही कभी बुद्धि के धक्के से, कभी भाव के धक्के से यों ही, भित्त ढंग से अन्वित होकर जागा करते हैं। यही मूर्त भावना या कल्पना है। इस अन्वित रूप-समूह को आध्यात्मिक साँचा कहना और पृथक्-पृथक् रूपों को उस सँचे में भरा जाने वाला मसाला बताना वितण्डावाद के अतिरिक्त और क्या कहा जा सकता है ?"^२

१. चिन्तामणि, भाग २, काव्य में अभिव्यंजनावाद, पृष्ठ १८०-१८१—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल।

२. वही, पृष्ठ १८३।

X

X

X

(३) 'अभिप्यवनावाद बलवृद्धा और नवजातियों के सम्बन्ध में तो बिलकुल ठीक घटता है, पर काव्य की सच्ची मार्मिक भूमि से यह बहुत दूर रहता है। यदि काव्य की तरह जीवन का कोई सच्चा मार्मिक तथ्य, सच्ची भावानुभूति नहीं, तो उसका मूल्य मनोरञ्जन करनेवाली सजावट या खेल-तमाशे के मूल्य से कुछ भी अधिक नहीं। अभिप्यवनावाद के प्रतिपादक ने उसका मूल्य दूसरी दुनिया में बूझ निकाने की चेष्टा की है।"^१

काव्य-प्रक्रिया सम्बन्धी इन तीनों आलोचों को एक-एक करके देखना आवश्यक है।

रूप-प्रतीति को ज्ञान बताने का मुख्य कारण यह है कि वास्तव्य सौन्दर्य-शास्त्र में अनुभूति की अपेक्षा बलवृद्धा को काव्य की प्रक्रिया में अधिक महत्वपूर्ण स्थान दिया गया है। रूप-प्रतीति की यह स्थिति साधारण संवेदना की स्थिति नहीं है, यह तो मानना ही पड़ेगा। आचार्य भुक्त ने यहाँ 'ज्ञान' शब्द का अर्थ पूजनया रूप रूप में ग्रहण किया है। रूप-प्रतीति की स्थिति को ज्ञान मानते हुए भी त्रोचे ने उसे मस्तिष्क की अपेक्षा हृदय से अधिक सम्बद्ध माना है। रूप-प्रतीति की जिस प्रक्रिया का उसने उल्लेख किया है, उसमें हृदय का योग मस्तिष्क की अपेक्षा कहीं अधिक है। इस प्रसंग में ज्ञानारमकता का अर्थ केवल रूप-व्यञ्जकता से है, ज्ञान के अलौकिक तत्त्व या समावेश उसमें नहीं है। ज्ञान से तात्पर्य पूर्ण रूपात्मक स्थिति की अनुभूति से ही है। त्रोचे द्वारा मान्य काव्य-मृजन की प्रक्रिया पर किञ्चित् ध्यान देने पर यह भी स्पष्ट हो जाता है कि त्रोचे की रूप-प्रतीति न तो साधारण ऐन्द्रिय संवेदन है और न उसका प्रयोग ज्ञान के उस रुढ़ अर्थ में किया गया है जिसके द्वारा अध्यात्म-साधक योगी को परम-व्योति के दर्शन होते हैं। ऐसी स्थिति में आचार्य भुक्त का यह तर्क बिलकुल दुबल पड़ जाता है।

त्रोचे ने संवेदना तथा सहजानुभूति में स्पष्ट भेद माना है। काव्यानुभूति की स्थिति सहजानुभूति की स्थिति है, ऐन्द्रिय संवेदनमात्र की नहीं। त्रोचे के अनुसार सहजानुभूति की प्रक्रिया प्रज्ञात्मक (Cognitive) है, ऐन्द्रिय संवेदन की नहीं। आधारभूत अर्थ में संवेदनशीलता और नलानकार की अखण्ड संवेदना में स्पष्ट अन्तर है। प्रज्ञात्मक स्थिति में संवेदना का रूप व्यञ्जक है। हम सहजानुभूति की अखण्डता का मानें या न मानें, यह प्रश्न दूसरा है, परन्तु मृजन-प्रक्रिया का जो विस्लेषण त्रोचे

१ चिन्तामणि, भाग २, काव्य में अभिप्यवनावाद, पृ० १७०—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल।

ने किया है^१, उसे साधारण संवेदना मानकर ही नहीं छोड़ा जा सकता और न उसे ज्ञान के रूप अर्थ में लिया जा सकता है।^२ कल्पना-तत्त्व के प्राधान्य के कारण शुक्लजी ने 'सहजानुभूति' का रूप मूलतः ज्ञानात्मक मान लिया है। उनके विवेचन-विश्लेषण से ऐसा ज्ञान पड़ता है कि ओचे ने काव्य के मूल तत्त्व अनुभूति अथवा भाव की उपेक्षा की है, परन्तु बात ऐसी नहीं है। यद्यपि काव्य-प्रक्रिया को 'आध्यात्मिक क्रिया' कहने का लोभ वह नहीं कर पाये हैं परन्तु उन्होंने भौतिक उपादानों का पूर्ण रूप से निषेध नहीं किया है। उनमें अन्तर्निहित भावात्मकता की स्वीकृति ही इस बात का प्रमाण बनने के लिये यथेष्ट है।

एक प्रश्न और उठता है कि क्या मानव-मन की ईहात्मक अथवा अनुभूत्यात्मक स्थितियाँ एक दूसरे की पूर्णतया विरोधी हैं? कला-प्रक्रिया के संश्लिष्ट विम्यास में क्या एक की अवस्थिति दूसरी के निषेध से ही सम्भव हो सकती है? सहजानुभूति-मूलक ज्ञान व्यञ्जक ज्ञान है। सहजानुभूतिमूलक ज्ञान दूसरे शब्दों में अनुभूतिमूलक ज्ञान ही है क्योंकि उसके मूल में अखण्ड-संवेदना की अवस्थिति है। डॉ० तनोन्ध ने भी एक स्थल पर दोनों का प्रयोग साथ-साथ किया है।^३ श्री लक्ष्मीनारायण सुधाशु को भी सहजानुभूति को अनुभूतिवाद से सम्बद्ध करने में विशेष आपत्ति नहीं है।^४

'आत्मा के कारखाने' की बात भी इतनी हास्यास्पद नहीं है जितनी कि शुक्लजी ने बता दी है। कल्पना अथवा मूर्त भावना आत्मा की अपनी क्रिया है। इसे शुक्लजी दार्शनिकता का मछली पुट मानते हैं जिसका प्रयोग आवश्यकता

1. Everyone can experience the internal illumination which follows upon his success in formulating himself his impressions and feelings, but only so far as he is able to formulate them. Feelings or impression, then pass by means of words from the obscure region of the soul into the clarity of the contemplative spirit.

Aesthetic, p. 14-B, Croce.

2. Matter is emotivity—*Aesthetic*, p. 16-B, Croce.

3. जहाँ तक कला की अनुभूति या सहजानुभूति का प्रश्न है कोई भी उसकी अखण्डता में सन्देह नहीं करता, वह अखण्ड है।

—अलंकार और अलंकार्य, पृ० १२, अलीगढ़ विश्वविद्यालय में दिया गया अभिमाषण।

४. सहजानुभूति को अनुभूतिवाद से सम्बद्ध करने में हमें विशेष आपत्ति नहीं है। दोनों को हम एक ही नहीं मान सकते। परन्तु दोनों में जो समानता है, उसी से दोनों को सम्बद्ध किया जा सकता है।

—काव्य में अभिव्यञ्जनावाद, पृ० ३४—लक्ष्मीनारायण सुधाशु।

प्राप्त करने की प्रवृत्ति होना कोई आवश्यक की बात नहीं, चाहे इस दशा को आप आनन्द कहिये या न कहिये । आनन्द कहियेगा तो उसके पहले 'अलौकिक' लगाना पड़ेगा ।" १ इस व्यक्तिवद्ध (स्पूल) घेरे से छूटना ही क्रीचे के अनुसार काव्य-प्रक्रिया का सूक्ष्म मानसिक स्तर है और स्वच्छन्द भावात्मिका क्रिया में भावानुभूति के साथ कल्पना का भी स्पष्ट आभास मिलता है । प्रज्ञान और अनुभूति के इस योग की अपाधिक्ता सिद्ध करने के लिये उन्हें भी अलौकिक शब्द का प्रयोग करना पड़ा है । शुक्लजी का 'अलौकिक आनन्द' और क्रीचे की 'आव्यात्मिक सहजानुभूति' मेरी धारणा में एक दूसरे के बहुत निष्ठ हैं । कला तथा साहित्य के शाश्वत उपादानों को समझ और पहचान कर भी क्रीचे ने उन पर दार्शनिकता का जो आवरण चढ़ाया है, वही इस भ्रम के लिए उत्तरदायी है ।

(३) 'बेलबूटे और नक्काशियों के सम्बन्ध में तो अभिव्यंजनावाद ठीक घटता है परन्तु काव्य की सच्ची मार्मिक भूमि से वह दूर रहता है ।" शुक्लजी की यह उक्ति भी क्रीचे के सिद्धान्तों को खण्ड रूप में ग्रहण करने पर आधुत है । बेलबूटे और नक्काशी से तात्पर्य कला के शिल्प-विधान से ही हो सकता है । क्रीचे के अनुसार सहजानुभूति ही स्वयं प्रकाश है, रूपवद्ध है । जहाँ अनुभूति ही रूपमयी है वहाँ शिल्प-विधान का महत्व क्या है ? सहजोक्ति में कला प्रधान है या भाव, यह विवादरहित तथ्य है । शिल्प-विधान चेतन मन की क्रिया है जिसे क्रीचे की काव्य-प्रक्रिया में बहुत ही गौण स्थान प्राप्त है । उन्होंने वाग्वैचित्र्य को अभिव्यंजनावाद की एक विशेषता माना है परन्तु जहाँ क्रीचे उक्ति को ही कला मानता है वहाँ उसका तात्पर्य विचित्र उक्ति से नहीं सहज उक्ति से ही अधिक है । क्रीचे ने तो बाह्य रचना की सत्ता 'सहजानुभूति' की पुनरुद्-बुद्धि के विभावक तथा 'स्मृति के सहायक' आदि के रूप में ही स्वीकार की है । उसे केवल आनुवंशिक माना है, काव्य का अनिवार्य अंग नहीं ।

डा० नगेन्द्र के अनुसार क्रीचे मूलतः आत्मवादी दार्शनिक है जिसने अपने अंग से आत्मा की अन्तःसत्ता की प्रतिष्ठा की है । उन्होंने क्रीचे द्वारा प्रतिपादित कला-सृजन की सम्पूर्ण प्रक्रिया के पाँच चरणों का उल्लेख किया है : (१) अरूप संवेदन, (२) अभिव्यंजना अर्थात् अरूप संवेदनों की आन्तरिक समन्विति—सहजानुभूति, (३) आनन्दानुभूति—सफल अभिव्यंजना के आनन्द की अनुभूति, (४) आन्तरिक अभिव्यंजना अथवा सहजानुभूति का शब्द-ध्वनि, रंग, रेखा आदि भौतिक तत्त्वों में मूर्तिकरण और (५) काव्य, चित्र इत्यादि—कलाकृति का भौतिक मूर्त रूप । इन पाँचों में मुख्य क्रिया दूसरी है । उनके अनुसार क्रीचे वैचित्र्यवादी तथा आलंकारिक नहीं है । "उसके प्रतिपाद्य का मूल आचार है उक्ति, जिसमें वक्र और शृङ्ख, वक्रता और वार्ता

का भेद नहीं है।" उनका मायनाई दन दिवस में आचार्य ब्रह्म की मान्यता से दिन-कुल भिन्न है। उनके विचार में ज्ञान के अनुसार वक्रास्ति भी सहजास्ति ही है क्योंकि अभीष्ट अर्थ की अभिव्यक्ति करना के लिये यही एकमात्र माधन हो सकती थी। आचार्य गुप्त की भाँति वे ज्ञान के सिद्धान्तों की बलबूट और नकाशों से सम्बद्ध शक्ति-व्यापार-प्रधान नहीं मानते। प्रत्युत उनकी दृष्टि में श्रोत्रों के अनुसार सहजानुभूति ही वाच्य की जायगी है। सहजानुभूति 'आत्मनिष्ठ भूतन' और 'आन्तरिक विद्या' है, 'प्रतिनि-अन्तस्फुरण' है। उसका वक्तव्य के साथ प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं है। सहजानुभूति का अर्थ उद्दिष्टों की सामान्य ज्ञानी रूप में लिया है जिस रूप में हृदय रोड में, जिनके मत का सम्बन्ध पहल लिया जा चुका है।^१ सहजानुभूति अखण्ड है। वस्तु-तत्त्व और रूप प्रान्तर अथवा अलक्ष्य की पृथक् सत्ता उसमें नहीं है। (महदय द्वारा) कला की सहजानुभूति अविवक्ष्य है—अनिवचनीय है।

'अभिध्वजनावाद' में बलबूट और पञ्चीरायी को प्रधान मानकर आचार्य मुक्त न उसे आचार्य मुक्तक के वक्रास्तिवाद का विनाशनी उत्पान कहा था। श्रोत्रों की 'उक्ति' तथा मुक्तक की 'वक्रास्ति' का एक रूप में ग्रहण करके उन्होंने अपना यह निष्कर्ष दिया था। उनके रसवादी दृष्टिकोण में श्रोत्रों की कला सम्बन्धी स्थापनाएँ विज्ञानवाद के अतिरिक्त कुछ नहीं थी परन्तु रसवादी ज्ञानोपना की परम्परा के प्रमुख आलोचक डॉ० नगेन्द्र ने अभिध्वजनावाद की आत्मा सहजानुभूति की 'प्रतिपादित' रूप में स्वीकार करते हुए ज्ञान के सिद्धान्त के उस दुबल स्थल को स्पर्श कर दिया है जिसका 'सामान्य आन्तरिकी' आचार्य मुक्तक में एक सहस्र वर्ष पूर्व ही प्रस्तुत कर दिया था।^२ मुक्तक के साथ श्रोत्रों के विचारों में उन्होंने साम्य की स्थापना गुप्त जी की भाँति वैचिध्यवाद के आधार पर नहीं की, प्रत्युत शब्ददत्तों श्रोत्रों के सिद्धान्तों के अमूल्य स्थलों का पूरक मानकर की है। व्यावहारिक दृष्टि से श्रोत्र के सिद्धान्त संपूर्ण हैं। मुक्तक के मन्तव्य में सहजानुभूति अखण्ड है। परन्तु फिर भी वाच्य-श्रोत्र्य का हृदयगम करने के लिये व्यवहार रूप में विषय-वस्तु और अभिव्यक्तों के पृथक् अस्तित्व का स्वीकार करना अनिवार्य है।^३

1. *Form in Modern Poetry*, p. 44—Herbert Read

2. हिंदी वक्रास्ति जीवित, वक्रास्ति और अलक्ष्य, पृ० १३३—डॉ० नगेन्द्र।

काव्य और प्रकृति

डॉ० विजयेन्द्र त्नातक

इस रूपमान् अलित चराचर जगत् को जीव और प्रकृति इन दो भागों में विभक्त किया जाता है। स्रष्टा तथा नियामक के रूप में ईश्वर या ब्रह्म समस्त संचार में व्याप्त है। जीव उस विराट् चैतन सत्ता का अंश और दृश्य प्रकृति उसका पार्थिव पत्तारा है। तात्त्विक दृष्टि से प्रकृति सत् है, जीव सत् और चिन् है तथा ईश्वर सत्-चित्-आनन्द स्वरूप है। प्राकृतिक उपादानों द्वारा जहाँ जीवयोनि का भरण-पोषण होता है वहाँ नृष्टि की अष्टतम रचना 'मानव' को उसके द्वारा अपने भाव-जगत् के निर्माण की अमूल्य सामग्री तथा कल्पना और चिन्ता की विविध दिशाओं का नूतन संकेत भी मिलता है।

यों तो मानव भी अपने सत् रूप में प्रकृति का ही एक रूप है किन्तु वह अपने को प्रकृति से पृथक् करके देखता है। इस भेद-बुद्धि को स्वीकार करने पर भी मानव प्रकृति से सर्वथा अलग या असम्पृक्त नहीं है। प्रकृति मानव की चिर-सहचरी है जो उसके जीवन की बाह्य आवश्यकताओं को पूर्ति करती हुई अन्तरंग अनुभूतियों को भी अपने रूप-सौन्दर्य से प्रभावित और चमत्कृत करने की अश्रुत क्षमता रखती है। इसी कारण सृष्टि के भावि से ही मानव का प्रकृति के साथ जो सम्बन्ध स्थापित हुआ वह सन्मदनशील एवं संवेदनशील सत्ता के रूप में ही हुआ। प्रकृति अपने असंख्य रूपों में हमारे सम्मुख जाती है और इन नावा स्थातक, यतिमान, परिवर्तनशील, विविध ध्वनि-नाद-शुक्त नृष्टि को देखकर चिन्तन-विमोग्न होने के साथ एक व्यक्त वितात्ता से प्रसन्नोष हो उठते हैं। प्रकृति के प्रति पूजा-आराधना का भाव भी कदाचित् इसी कारण मानव के मान में उदय हुआ कि वह उसके कोमल और कर्कश, कननीय और विकराल, शान्त और प्रचण्ड रूपों से उत्पत्ति एवं व्यक्तित्व हुए बिना न रह सका। उन्होंने अपने भाव-स्रोत में प्रकृति की व्यक्त सत्ता का जो विराट् रूप अंकित किया वही काव्य, साहित्य, संगीत, चित्र आदि विभिन्न ललित कलाओं द्वारा प्रस्तुत होकर हमारे रागात्मक जगत् का अभिन्न अंग बन गया। फलतः विश्व साहित्य में प्रकृति-वर्णन की अनिवार्यता स्वीकार की गई और मानव ने सौन्दर्य-नृष्टि के

सोप के लिए ही नहीं बरन् अपनी वाग्यन्तर जिज्ञासा, वैचिष्यजय कुतूहल, मोहक विस्मय तथा आतंकमय जाश्चर के मगन के लिए भी प्रकृति के विविध रूपों को काव्य में ग्रहण किया।

वदित वाङ्मय का अनुवीक्षण इस बात का प्रमाण है कि उस काल के ऋषि-मुनियों ने विराट-मत्ता व स्तवन प्रथा में उषा, सविता, वरुण, चन्द्र, मरुत आदि प्रकृति-तत्त्वों का प्रचुर परिमाण में वर्णन किया था। इनके निरतिशय सौन्दर्य एवं वैदीप्यमान तत्त्व का वर्णन जिन प्रकृति-उद्गीषा में किया गया है उसे पढ़कर पाठक का मन बबल अभिव्यजना की प्रौढ़ संज्ञी एवं कलना की समृद्धि पर ही मुग्ध नहीं होता अपितु प्रकृति की व्यापक मत्ता तथा दुर्लभ छमत्ता पर भी शीघ्र उठता है। उपामृक्त, वरुणमृक्त मधुमृक्त, वर्षामृक्त आदि में यद्यपि देवता-भरक दृष्टि से इनका स्तवन-वर्णन हुआ है तथापि इनके स्पष्ट दृश्य-रूप का सबका तिरस्कार नहीं है। देवता-भरक भावना में हटकर जब हम इनके मासल प्रकृति-रूप का अवगाहन करते हैं तब ये सब पदार्थ अपने भौतिक स्वरूप में हमारे हृदयाकाश में भासमान हो उठते हैं। वेदसंहिताओं के अतिरिक्त वदित वाङ्मय के अथ भव ब्राह्मण, उपनिषद् और आरण्यक में भी प्रकृति के प्रतीक, उपमान, रूपक आदि की भरमार है। रहस्य-भावना के अवन में प्रकृति-प्रतीकों की जैसी सुन्दर योजना उपनिषदों में हुई वैसी अन्यत्र दुर्लभ है। प्राकृतिक वैभव का चित्रण भी इन ग्रन्थों में विविध रूप से हुआ है।

भारतीय दशन अपने सूक्ष्म विवेचन के लिए प्रसिद्ध है। स्पूल के प्रति उनका अपेक्षाकृत न्यून आग्रह है। फिर भी वपिल और वणाद ऋषि ने प्रकृति की मीमांसा बड़ी विमर्द एवं सन्तुलित संज्ञी से अपने दशन-ग्रन्थों में प्रस्तुत की है। सांख्य दर्शन में पुरुष के आकषण-सूत्र में आदित्य प्रकृति को मृष्टि-रचना करने में सबसे अधिक प्रयाजनीय कहा गया है, और भौतिक जगत् में उसकी असीम शक्ति वर्णित की गई है। वैशेषिक दशन में, मूल प्रकृति रूप पञ्चभूतों का विश्लेषण तार्त्विक दृष्टि से हुआ है। अन्य दशनों में वही प्रकृति को माया, वही प्रपच-प्रसारिका, वही मायाविनी नदी आदि नाना रूपों में स्मरण किया है। दशनों में प्रकृति के सूक्ष्म और स्पूल दोनों ही रूप आव हैं जो मृष्टि-रचना के रहस्योद्घाटन में तथा सत्ता के सरणशील बने रहने में अपनी उपादेयता रखते हैं। प्रकृति की सर्वजन-शीलता का सम्मान मानव ने केवल उसके जड-उपादान के रूप में नहीं किया, वह तो आदि काल से उस जिन्माशील मानकर उसके नाना रूपों पर प्रसन्न, मुग्ध, तुष्ट और लुब्ध होकर उसकी पूजा-आराधना, स्तवन-नीर्तन, अवन-चित्रण आदि करता रहा है। यथाप में जीवन के समानान्तर ही प्रकृति का उपयोग किया गया है। अतः प्रकृति और मानव चिर-सहचर बन गये हैं।

संस्कृत-महाकाव्यों में प्रकृति का ग्रहण अपेक्षाकृत अधिक व्यापक रूप में हुआ । वाल्मीकीय रामायण और महाभारत में दृश्य-प्रकृति चित्रों का जैसा संश्लिष्ट वर्णन उपलब्ध होता है वैसा कालिदास और भवभूति के सिवाय किसी अन्य कवि के काव्य में दृष्टिगत नहीं होता । प्रकृति को विभाव की कोटि में आलम्बन मानकर वर्णन करने की शास्त्रीय मर्यादा परवर्ती महाकाव्यों और खण्डकाव्यों में नहीं रही । इसी कारण प्रकृति के संश्लिष्ट वर्णनों में उतनी तल्लीनता और सटीकता नहीं पाई जाती । उद्दीपन के फेर में पड़कर कवियों की भावना में परिवर्तन आ गया और नव, उपवन, मिरि, निशंर, सर, सरिता, घर्षा, शरद्, कमल, भालती, चन्द्र, चाँदनी सभी पदार्थों में उन्होंने अपनी भावना का आरोप करना प्रारम्भ कर दिया । कहना न होगा कि यह परिपाटी शास्त्रीय रुढ़िवाद की दृष्टि से समीचीन भले ही प्रतीत हो किन्तु प्रकृति के वस्तुगत रूप के प्रति घोर उदासीनता की द्योतक है । रामायण से संश्लिष्ट प्रकृति-चित्रण के ऐसे अनेक उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं जिनमें प्रकृति को शुद्ध वस्तु रूप में स्वीकार करके कवि ने उसका आलम्बनपरक वर्णन किया है । मन्दाकिनी का वर्णन करते हुए राम सीता से कहते हैं—

विचित्र पुलिनां रम्यां हंससारससेयिताम् ।
कुसुमैः स्रूप सम्पन्नां पश्य संवाकिनीं नदीम् ॥
भारतोद्धूत शिखरैः प्रवृत्त इव पर्वतः ।
पावपैः पुष्प पत्राणि सृजद्भि रभितोवनीम् ॥
निर्घेतान्वायुना पश्य वितताम्पुष्प संचयाम् ।
यो नृप्यमानान परान् पश्य त्वं तनुमध्यमे ॥

—वाल्मीकि रामायण, अयोध्याकाण्ड, स० ६५, श्लोक ३-४

“इस विचित्र पुलिनवाली रमणीय मन्दाकिनी को देखो जिसके तट पर हंस और सारस क्रीड़ा कर रहे हैं और जो पुष्पों से युक्त वृक्षों द्वारा शोभायुक्त लग रही है । मादत के वेग से प्रताड़ित शिखरों से नृत्य-सा करता हुआ पर्वत (अपने ऊपर स्थित) अपने वृक्षों से नदी पर चारों ओर से पुष्प और पत्र विकीर्ण कर रहा है । वायु के झोंकों से नदी के किनारे फैले हुए पुष्पों के डेर को देखो और साथ ही उन पुष्पों को भी देखो जो उड़कर पानी में आ गिरे हैं—वे पानी में कैसे तैर रहे हैं ।”

सपर्युक्त वर्णन में मन्दाकिनी के पुलिन-प्रदेश, पक्षियों के कल्लोल, क्रीड़ा, पुष्पित वृक्षों का आभोद-वितरण, पर्वत की शोभा, पुष्प और पत्रों का झड़कर जल में विकीर्ण होना इतने स्वाभाविक रूप में अंकित किया गया है कि पाठक के अन्तर्बोधों के सम्मुख नदी का व्योरेवार समग्र चित्र उपस्थित हो जाता है । इसमें नायक-नायिका की किसी व्यक्त-अव्यक्त भावना का उद्दीपन कवि को लक्ष्य नहीं है । ऐसे और इससे

ता वही सुन्दर वपन रामायण और महाभारत में मिले पड़े हैं। य वपन इस बात के उदाहरण हैं कि भारतीय काव्य परम्परा में प्रकृति वपन को स्वतन्त्र स्थान प्राप्त था या और हमारे कविगण प्रकृति की अवतारणा भाविकार के उद्दीपन की पीठिका में ही न करके उनके सुन्दर-स्वप्न रूप में भी करते थे। इस तथ्य की पुष्टि में हमें विश्व उदाहरण सामने आये हैं जिनसे यह सिद्ध हो सकता है कि भारतीय मौलिक सिद्धान्त की परम्परा के साथ प्रकृति का ध्यान ही कोई अवश्यता नहीं रह जाता। वासिदास और भक्तिकाल के कविों में प्रकृति की पीठिका बनाकर या हलचल हुआ है वह सुन्दर ज्ञानमयता ही है उद्दीपन उल्लास आनुपमिक फल हो तो कवि को उसमें आपत्ति नहीं है।

महत्त्व के गद्य-साहित्य में भी प्रकृति वपन उसी धारा में हुआ है जिस धारा में काव्य-साहित्य में। काव्य नाटक और गद्य रचना जली में भिन्नता होते हुए भी प्रकृति वपन के मूलभूत सिद्धान्त में समानता है। बाणभट्ट दण्डी श्रीहर्ष आदि सभी प्रमुख गद्यकारों ने प्रकृति-वपन में आलंकारिक शक्ति की छटा दिखाते हुए वस्तु रूप को ही प्रधानता दी है। बाणभट्ट जमा प्रतिभावाली गद्य प्रणाली अपनी रचनाओं में जहाँ एक ओर सफा चित्ररत्न प्रतीत होता है वहाँ दूसरी ओर उनकी सूक्ष्म दृष्टि का पता उन वपनों से चलता है जिसमें अपने जीव आत्मवी शून्यान्वी ऊबड़ धाम पवत वन घाटी चल्प भाव का अवन सामोसा एव सटीक रूप में किया है। पदनालिस्य आलंकारिकता परिभाजन और प्रीतिता आदि गुण तो दण्डी और श्रीहर्ष में भी हैं किन्तु सूक्ष्म दृष्टान्त की दृष्टि में बाणभट्ट उनमें जान है। प्रकृति के सम्बन्ध में भारतीय काव्य-समीक्षा और काव्य-परिपाटी का भेद प्रदर्शित करने के लिए हमने इस प्रसंग को यहाँ सकेत रूप में उपस्थित किया है। शास्त्रकार होने ही प्रकृति को आनन्दन में मानें भने ही उनकी दृष्टि में प्रकृतिजन्म रस सुन्दर काव्य रस की कोटि में न आये किन्तु काव्य रसिक सहृदय कवियों के लिए तो प्रकृति रस भी सुन्दर रस बनकर ही आया है और जाता रहेगा।

पाणिनी प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य में भी प्रकृति को ठीक वही स्थान मिला है जो वक्त्रिक और महत्त्व साहित्य में है। पाणिनी के ज्ञातक ग्रन्थों में वस्तु-परक का अभाव है क्योंकि उनमें लघु कथानकों का ऐसा जाल बिछा है कि प्रकृति के सस्तिष्ट चित्रों की अवतारणा के लिए अवकाश ही नहीं रहता। हाँ प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य में सुन्दर प्रकृति-वपन के प्रसंगों की शून्यता नहीं है। रूपक उपमान और प्रतीक शक्ति द्वारा प्रकृति-वपन की सभी दूर दूरी भाषाओं में महत्त्व के समान ही मिलती है।

हिन्दी साहित्य के अतम प्रकृति का जिस रूप में ग्रहण हुआ वह न तो मौलिक

हे और न उद्भावना की दृष्टि से ही नवीन कहा जा सकता है। आदिकाल के साहित्य में प्रकृति को उपयुक्त स्थान नहीं मिला। भक्तियुग में सूर और तुलसी ने प्रकृति का उपयोग आलम्ब्य और उद्दीपन दोनों दृष्टियों से किया। कवीर और जायसी ने रहस्य-भावना के वर्णन में प्रकृति के प्रतीक ग्रहण किये और अप्रस्तुत विधान की योजना करके प्रकृति को पर्याप्त स्थान दिया। रीतिकालीन कवियों ने शास्त्र-मर्यादा तथा नायिका-भेद के भंवर-जाल में फँसकर प्रकृति की क्षमता को सीमित बना दिया और प्रकृति के वस्तु-सौन्दर्य से आँख हटाकर उसे अपने मनोविकारों की पृष्ठभूमि में ता लड़ा किया। फलतः प्रकृति की स्वतन्त्र सत्ता विलीन हो गई और उसका अनवरत सौन्दर्य उनकी दृष्टि में नायक या नायिका के मन को रिझाने या रिखाने वाला बन गया। उद्दीपन की यह प्रणाली यद्यपि नूतन न थी तथापि अपने प्रयोग को कुछ सीमा-परिधि में बँधकर वह कवि और काव्य दोनों को फुल्लित करने वाली सिद्ध हुई। केशवदास, चिन्तामणि, देव, पद्माकर और भारतेन्दु तक यही प्रणाली चलती रही। सन्तोष का विषय है कि द्विपदी युग में प्रकृति ने फिर से उन्मुक्त वातावरण में साँस ली और तथाकथित शास्त्रीय बन्धन से छूटकर वह कवि के मानस में हर्षोल्लास की तरंग उत्पन्न करने की क्षमता जुटा सकी। छायावादी युग में आकर तो प्रकृति-अप्सरा को अपने पंखों में पूरी उड़ान भरने को नील-गगन दिखाई दिया और पन्त, प्रसाद, निराला के काव्य-कामन में प्रकृति परो को स्वच्छन्द विहार करने का अवसर मिला। शास्त्र की शृंखला से छूटने पर प्रकृति में स्वातिशय के साथ वस्तु और भाव दोनों का सम्मिश्रण इन कवियों द्वारा हुआ और प्रकृति को सापेक्ष दृष्टि से न देखकर स्वतन्त्र और निरपेक्ष दृष्टि से देखना ही श्रेयस्कर समझा जाने लगा। प्रकृति के प्रति दृष्टिकोण का यह स्वल्प परिवर्तन हिन्दी कविता में व्यापकता लाने का कारण बना।

विदेशी भाषाओं के साहित्य में भी प्रकृति को समुचित स्थान मिला है। अंग्रेजी भाषा में तो प्रकृति के दृश्य रूप को चेतन सत्ता के रूप में ग्रहण करके मानवी-कारण द्वारा अनेक कवियों ने वर्णित किया है। मिल्टन से लेकर मैथ्यू आर्नलड तक कवि प्रकृति की वर्ण-वस्तु को प्रधानता देकर उसमें नाना रूप, ध्वनि, नाद और सौन्दर्य का दर्शन करते रहे। प्रमंजन को सम्बोधन करके लिखी हुई कवि सोली की 'ओड टु दै वेस्टविंड' कविता की दुनियाँ शक्ति पर किसे आश्चर्य नहीं होता। वहाँ सूर्य के प्रकृति-प्रेम पर कौन सहृदय मुग्ध नहीं होता? कौट्स की कपनीय कल्पना पर कौन रसिक लुब्ध नहीं होता? टेनीसन के प्रकृति शीघ्रा-वर्णन शैली पर कौन अनुरक्त नहीं होता? निश्चय ही अंग्रेज कवि प्रकृति को संवेदनशील और स्पन्दनशील मानकर ही उसका वर्णन करते हैं। भारतीय काव्यशास्त्र की परिभाषा की तरह उन्होंने प्रकृति को उद्दीपन की परिधि में आवद्ध नहीं किया है। अतः उनका वर्णन संश्लिष्ट होने के साथ ही सजीव और प्राणवान् हुआ है।

कविता और प्रकृति के अभिन्न सम्बन्ध की स्थापना करने के लिए जिन आधारभूत मौलिक प्रश्नों को उठाया जाता है, उन पर विचार करना भी हम आवश्यक समझते हैं। इस मैदानिक विवेचन को हम तीन-चार प्रश्नों में बाँटकर उसकी मोमासा करेंगे। पहला प्रश्न है प्रकृति को काव्य में किस रूप में ग्रहण किया जाय—आत्मन्वय या उद्दीपन विभाव में मे किसके अन्तर्गत रखा जाय ? दूसरा प्रश्न—प्राकृतिक सौन्दर्य का व्यवस्थान कहाँ है—दृश्य में या दशक की भावना में ? इस प्रश्न का अवान्तर प्रश्न है कि—दृश्यमान वस्तु तत्त्वतः सुन्दर है या वनात्मक अभिव्यञ्जना का फल है ? तीसरा प्रश्न है कि प्रकृति-प्रेम का रस की दृष्टि से कुछ रसानुभूति माना जाय या केवल भाव या रसाभास समझा जाय ? चौथा प्रश्न है—काव्य और प्रकृति के मिलन का घरातल क्या है ? क्या मानवीकरण और प्रतीक-विधान की आलम्बनिक पद्धति को स्वीकार करके हम प्रकृति को सवेदनशील बना लते हैं अथवा उसमें स्वयं प्रबुद्ध चेतना का वही रूप है जो जीव-योनि में होता है ? इन प्रश्नों के सिवाय कुछ छोटे-मोटे प्रश्न भी उठ सकते हैं जो साधारणीकरण की प्रक्रिया को लेकर उत्पन्न होते हैं।

उपर्युक्त प्रश्नों पर विचार करते समय प्रकृति के विविध रूप हमारे समक्ष उपस्थित होते हैं। प्रकृति-सौन्दर्य के असंख्य स्तर हैं। अनेक रूपों में प्रकृति हमारे नेत्रों के सामने बिलसती पड़ी है। उसके कोमल-कमनीय रूप ही नहीं, भयानक और बीभत्स रूप भी हमें देखने को मिलते हैं। अतः उसकी कोई एक निश्चित कल्पना हम नहीं कर सकते। प्रकृति और मानव को भिन्नाने वाले और दोनों का पारस्परिक सम्बन्ध स्थापित करने वाले कारणा की भी इयत्ता नहीं है। किन्तु काव्य और प्रकृति का सम्बन्ध स्थापित करने वाला हेतु स्पष्ट है और वह है सौन्दर्यानुभूति। सौन्दर्य के घरातल पर काव्य और प्रकृति का कवि की अनुभूति, कल्पना और भावना के द्वारा सगम होता है। प्रकृति के विस्तृत विस्तार से जो सौन्दर्य कवि अपनी कल्पना में ग्रहण करता है वही उसके काव्य में अभिव्यक्ति पाता है। सौन्दर्य को इसलिए वस्तु-परक मानने की अपेक्षा कुछ लोग मनस्-परक अधिक मानते हैं। प्रसिद्ध विद्वान् जोबे ने अपनी पुस्तक 'एस्थेटिक्' में प्रतिपादित किया है कि प्रकृति की सौन्दर्य-भावना मनस्-परक है। प्रकृति स्वयं तो मूक और अज है, कलाकार जब तक उसे वाणी नहीं देता उसका सौन्दर्य मुन्निरित नहीं हो पाता। प्रकृति-सौन्दर्य को हृदयगम करने के लिए केवल बाह्य दशन ही पर्याप्त नहीं, उसे अतीर्णति समझने के लिए वनात्मक मान-सिक स्तर का होना भी अनिवार्य है। वस्तुपरक दृष्टि से विचार करने पर वस्तु दृश्य की अनिवार्यता भी सामने आती है और लगता है कि स्फूर्त-रूप के बिना भाव की स्थिति नहीं होगी। अतः वस्तु और भाव दोनों से सम्बन्धित और समन्वित रूप को ही सौन्दर्य की व्याख्या में रखना सपत्त होगा।

प्रकृति के विराट् सौन्दर्य पर मुग्ध होकर कवि काव्य रचना करता है, उसके सौन्दर्य को अपनी कल्पना और अनुभूति का विषय बनाता है। यह अनुभूति ही अभिव्यक्ति का विषय बनकर कविता का रूप धारण करती है। अतः ऐसी स्थिति में काव्य में प्रकृति को आलम्बन माना जायगा और कवि होगा उन भावों का आश्रय। आलम्बन रूप इस प्रकृति को हम वस्तु-आलम्बन और भाव-आलम्बन दो रूपों में देख सकते हैं। जहाँ किसी घटना, स्थल, दृश्य आदि को स्पष्ट करने और कथानक आदि की पृष्ठभूमि तैयार करने में इसका उपयोग होता है वहाँ वस्तु-आलम्बन के रूप में इसका ग्रहण होगा। इन वर्णनों में कवि स्वतन्त्र शैली से वस्तु-रूपों को इतना प्रमुख स्थान देता है कि उसका रूप हमारे अन्तःकरण में रसानुभूति उत्पन्न करने में समर्थ होता है। भाव-आलम्बन में मानवीय भावों के समानान्तर प्रकृति के चित्रों को उपस्थित करना ही कवि को अभीष्ट है। प्रकृति के पुष्प, पत्र, लता, विहंगों का कलरव, निर्झर का कल-कल नाद कभी नायक-नायिका के स्वागत करने के लिए भाव की पृष्ठभूमि में वर्णित होते हैं, कभी किसी अन्य भाव को व्यञ्जित करने के लिए। आलम्बन की यह स्थिति तभी स्वीकार की जायगी जब काव्य में दूसरा आलम्बन न होगा या किसी अन्य परोक्ष आलम्बन का इस वर्णन से उद्दीपन रूप का सम्यग्ग न होगा। यदि किसी अन्य आलम्बन से इस वर्णन का सम्बन्ध हुआ तो वहाँ यह आरोपित उद्दीपन ही समझा जायगा।

साधारणतः भारतीय प्राचीन आचार्यों ने प्रकृति के इस आलम्बन रूप को स्वीकार नहीं किया और रस-सिद्धान्त के विवेचन में कहा कि प्रकृति के अचेतन होने के कारण, तज्जन्य भाव रस रूप में परिणत नहीं हो सकता। प्रकृति हमारे भावों के साथ आदान-प्रदान नहीं करती, उसके प्रति व्यक्त प्रेम भी एकांगी होता है। अतः वह भाव ही होगा, रस नहीं। हेमचन्द्र ने अपने काव्यानुशासन ग्रन्थ में लिखा है "मरिन्द्र-येषु तिर्यगादिषु चारोणाद्रसभावाभासैः। तत्रवृक्षादिष्वनौचित्येत्तारोप्यमाणो रसभावी रसभावभासता भजतः—" काव्यानुशासनवृत्तिः (वाग्भट्ट)। इस शास्त्रीय सिद्धान्त का खण्डन आचार्य रामचन्द्र शुनल ने अपने लेख 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' में किया और प्रकृति-वर्णन में रस की स्थापना की है।

प्रकृति-रस की स्थापना के लिए भक्ति-रस, वात्सल्य-रस और शृंगार-रस विषयक विभिन्न मान्यताओं को स्वपक्ष में प्रस्तुत किया जाता है। मानुषदृष्ट की 'माया-रस' कल्पना के आगे प्रकृति-रस की स्वीकृति तो बड़ी सहज-स्वाभाविक है। वस्तुतः प्रकृति-निष्ठ सौन्दर्य का भाव इस चरम कोटि तक मानव-मन को उत्तलित और उद्बुद्ध कर देता है-कि हम उसे एकदम भूल नहीं सकते। भक्ति-रस की स्थापना करने वाले आचार्यों ने सान्त भाव को जिस आधारभूमि पर प्रतिष्ठित किया, उसनी ही सुदृढ़

भूमि पर सौन्दर्य भाव को वा स्थापित किया जा सकता है। सौन्दर्यानुभूति और उसकी अभिव्यक्ति का ही वाय के जावित ग्रन्थ कहे जाते हैं। इस विषय में पूर्व और पश्चिम दोनों दलों का वाच्यसांस्थि का मन समान है। 'यदि तात्त्विक दृष्टि से विचार किया जाय तो य (सौन्दर्य और शान्त भाव) रति या सम या निर्वेद के अन्त-गत भी नहीं वा सकते। परन्तु इस और सस्मृत आचार्यों ने ध्यान नहीं दिया है। परिणामस्वरूप इन दोनों भावों का आनन्द रूप में आन वासी प्रकृति साहित्य में केवल उद्दीपन रूप में स्थापित रही। मानव के मन में सौन्दर्य की भावना सामान्य रूप का फल है और यह भाव रति स्थायी भाव का सहायक अवस्था है। परन्तु रति से अलग उसकी मत्ता में स्वीकार करना अतिव्याप्ति दोष है। उसी प्रकार शान्त कवि निर्वेदजय सनार से उपेक्षा का भाव नहीं है बल्कि भावों की एक निरपेक्षा स्थिति भी है। सौन्दर्य भाव और शान्त भाव मन स्थिति की वह निरपेक्षा स्थिति है जो स्वयं में पूर्ण आनन्द है। यदि इस तरह यह निरपेक्षा मानकर आनन्द की पूर्ण स्थिति में स्थिर करके देखा जाय तो इनको रसचोटी में रखना थकावट न होगा। प्राचीनों ने इस और ध्यान नहीं दिया यह आश्चर्य का ही विषय है। हिन्दी काव्य-शास्त्र में तो प्रायः परम्परा-पालन मात्र हुआ है। अतः नूतन दृष्टि उभेय का अवसर ही नहीं है। फिर भी आश्चर्य की बात है कि आचार्य वेङ्कटदास ने प्रकृति को आनन्द-स्थानों में परिणत करने का साहस किया है। नायिका के साथ पृष्ठभूमि रूप समस्त पदार्थों की वेङ्कट ने आनन्द के अन्तर्गत स्वीकार करके प्रकृति की सीमा मर्यादा को व्यापक बनाया है।

प्रकृति के संचलन और संवेदनशील होने की बात हम पहले कह चुके हैं। आधुनिक विज्ञान के आधार पर वनस्पति जगत् की चेतन सत्ता स्वीकार हो चुकी है। श्री जगदीशचन्द्र बनू के आविष्कार की मायता को हम भले ही वाच्य साहित्य से पृथक् रखें किन्तु प्रकृति को जब और चेतन कहकर उसे आनन्द के सर्वथा अयोग्य नहीं ठहरा सकते। प्रकृति का गतिशील और प्रवाहित रूपों को कवि यदि अपनी चेतना के आधार पर सजीव और संप्राप्त करने देखता है तो वह काव्य-शैली से कोई अपराध नहीं करता। प्रकृति को उद्दीपन के अन्तर्गत रखते समय भी उसके ऊपर कवि अपनी मनसा का आरोप करता ही है। मानवीकरण करते समय तो प्रकृति चेतन सत्ता के रूप में ही व्यक्त होती है। प्रकृति के मानवीकरण की भावना में पशु-पक्षी जगत् तो मानवीय सम्बन्धों में व्यवहार करते प्रकट ही होते हैं वनस्पति तथा जल जगत् भी व्यक्ति विशेष के समान उपस्थित होता है। कवि की भावना में वृक्ष पुरुष के रूप में और लता स्त्री के रूप में एक दूसरे को आसिक्त करते हुए जान पड़ते हैं। सरिता प्रियतमा के रूप में और निधि से मिलने की व्याकुल दौड़ रही है। पुष्प उत्सुक नम्रो

से किसी की प्रतीक्षा करते हैं। इस प्रकार मानव के व्यक्तित्व जीवन और सम्बन्धों के साथ प्रकृति में मानवीय आकार के आरोप की भावना भी प्रचलित है। साहचर्य के आधार पर व्यापक प्रतिबिम्ब के रूप में प्रकृति का सौन्दर्य-रूप तो आलम्बन है परन्तु आकार के आरोप के साथ शृंगारिक भावना अधिक प्रबल होती गई है और इस सीमा पर यह प्रकृति का मानवीकरण रूप शृंगार का उद्दीपन विभाव समझा जा सकता है।" ('प्रकृति और काव्य'—डा० रघुवंश, पृ० ११३) प्रकृति के उद्दीपन-परक वर्णनों में कवि की भावना का आरोप तो प्रायः होता ही है, कहीं-कहीं प्रकृति-दृश्य रूपों में भी इतना सामर्थ्य और बल दृष्टिगत होता है कि वे चेतन सत्ता के समकक्ष प्रतीत होते हैं। इस आरोपित चेतना को सहज चेतना न मानने पर भी इसकी अपेक्षा सम्भव नहीं है क्योंकि इसमें आनन्दानुभूति, रसानुभूति और तत्त्वज्ञान की कोई कोर-कसर नहीं है।

अलंकारवादियों ने प्रत्यक्ष रूप से प्रकृति-वर्णन पर विचार नहीं किया किन्तु अलंकार-योजना में अप्रस्तुत विधान के अन्तर्गत प्रकृति की उपादेयता स्वीकार की गई है। उपमा, रूपक, रूपकातिशयोक्ति आदि अलंकारों में सादृश्य-विधान के लिए जिन प्राकृतिक उपमानों का प्रयोग हुआ है वह प्रकारान्तर से काव्य में प्रकृति की प्रयोजनीयता की स्वीकृति ही है। विद्यापति, जायसी, तुलसी आदि सभी ने अप्रस्तुत-विधान में उद्यान, चन्द्र, चाँदनी, पर्वत, सर, सरिता, सागर आदि का प्रचुर प्रयोग किया है। अन्योक्ति, अर्थान्तरन्यास, दृष्टान्त आदि अलंकारों में प्रकृति के विभिन्न उपकरणों को कवियों ने चुना है। कबीर की अन्योक्तियों में उद्यान के विकसित फूलों की क्षणभंगुरता प्रसिद्ध ही है। अद्वैतभावना की सिद्धि के लिए 'काहे रे नखनी तू कुम्हलानी, तेरहि नाल सरोवर पानी' आदि उक्तियाँ प्रकृति उपमान की अप्रस्तुत योजना पर ही निर्भर हैं। प्रतीक-विधान के लिए भी प्रकृति से दृश्य पदार्थों का चयन अमादिकाल से कवि करता चला आ रहा है। प्राचीन और नवीन कविता के प्रतीक-विधान में मौलिक अन्तर नहीं है। हाँ, समयानुसार प्रतीक अवश्य परिवर्तित होते रहे हैं। उपा, सन्ध्या, चन्द्र, चाँदनी, आकाश, पर्वत, सागर, पवन सभी प्रतीक विभिन्न मनोदशाओं और स्थितियों के द्योतक रहे हैं। छायावादी कविता की समृद्धि में तो इन प्रतीकों का विशेष योग रहा है।

प्राकृतिक तत्त्वों के माध्यम से सन्त तथा कवियों ने अपनी रहस्य-साधना एवं भक्ति भावना का बाह्य ढाँचा खड़ा किया है। ब्रह्म का स्वरूप, आत्मा की स्थिति, माया का प्रपञ्च और भौतिक पदार्थों की क्षणभंगुरता आदि प्रदर्शित करने के लिए सन्त तथा भक्त कवियों ने प्रायः प्रकृति-तत्त्वों के रूपक ग्रहण किए हैं। कबीर, दादू, मल्लकदास, सूर, तुलसी, द्विपहृदय, ध्रुवदास, हरिदास स्वामी अर्थात् कवियों की रचनाओं से इसकी पुष्टि में पुष्पस्रग् प्रमाण प्रस्तुत किए जा सकते हैं। भक्त कवियों ने

भगवान् के रूप-सौंदर्य के चित्रण में प्रकृति के उपमानों का इतना अधिक प्रयोग किया है कि उसे देखकर लगता है कि भारतीय साधना में प्रकृति का सर्वाधिक उपयोग हुआ है, जबकि साथ ही साथ प्रकृति को माया और प्रपञ्च कहकर दूर रखने का उपदेश भी है। भौंद्य-वर्णन का इस परम्परा में रीतिकालीन कवि भी उसी तरह करते हैं। उनके काव्य में भी प्रकृति का वही स्वरूप और स्थान है जो भक्तिकालीन कवियों के काव्य में था। देव, बिहारी, मतिराम और पदमाकर की कविता के विविध रूपों द्वारा नायिका-नायक के मनोभावों को उद्घोषित किया गया है तो सेनापति और घनानन्द के काव्य में स्वतन्त्र रूप में भी प्रकृति की छटा वर्णित हुई है। संक्षेप में, प्रकृति को विराट् व्यापक सत्ता का उपयोग कविता के क्षेत्र में होना रहा है। आधुनिक युग में प्रकृति-पर्यवेक्षण से उद्भूत भावनाओं का जगत् और अधिक व्यापक हो गया है। नसिष्ट प्रकृति-चित्रों के साथ मानव की मनसा का आरोप, मानवीकरण की प्रकृति, नूतन प्रतीति-योजना और ध्वनि-नाद-दृश्य विधान आदि का इतना प्रचुर प्रयोग होने लगा है कि प्रकृति के बिना काव्य की कल्पना ही सम्भव नहीं। प्रबंध कान्धो के अतिरिक्त मुक्तक गीतों में भी प्रकृति के स्वतन्त्र रूप का वर्णन अत्यधिक मात्रा में होता है।

आधुनिक युग के छप्पावादी तथा प्रकृतिवादी कवियों ने भी प्रकृति को अपने काव्य में अनेक रूपों में संबोधित है। यथापि में, काव्य-रचना करते समय जैसे मानव की उपेक्षा सम्भव नहीं वैसे ही प्रकृति भी उपेक्षणीय नहीं हो सकती।

लोक-जीवन और संस्कृति

डॉ० सत्येन्द्र

अब तक मनुष्य का जो प्रवाह रहा है वह इस प्रकार का रहा है कि उसमें जीवन की उन बातों को महत्त्व दिया गया है जो बातें उसके नित्य और दैनिक जीवन में नहीं आतीं। समस्त मनुष्य जीवन के दो रूप होते हैं। एक विशेष जीवन और दूसरा साधारण घरेलू जीवन। मनुष्य नित्य घरेलू जीवन पर एक प्रकार से परदा डालता है और विशेष जीवन को उससे ऊपर उभारना चाहता है। इस विशेष जीवन के लिए वह चेष्टा करता है, वह इस विशेष जीवन के साथ स्वयं विशेष महत्त्वपूर्ण धन और नेतृत्व प्रदर्शन करने की चेष्टा करता है, जब कभी समाज में मिलता है तो अपने को स्वभावतः विशेष रूप से प्रकट करता है। इन दो रूपों में से हमें मनुष्य-जीवन के दो पहलू दिखाई पड़ते हैं। एक वह है जिसे सम्म्यता का जीवन कहते हैं—ऐसा जीवन मनुष्य की संस्कृति ही घनिष्ठ सम्बन्ध नहीं रखता। सम्म्यता का जीवन मनुष्य के सोहेष्य सजे-सँदरे चैतन्य उद्योग से सम्बन्ध रखता है। सम्म्यता का जीवन मानव के प्रकृत रूप को पीछे धकेल कर उसके अपने निर्मित विकसित आदर्शों पर खड़ा होता है। उसका अध्ययन जैसे मानव समाज के चैतन्य मन का अध्ययन है, वह जिस मनोविज्ञान से होता है, वह मनोविज्ञान पूर्ण मानव के अध्ययन के लिए उपयोगी नहीं। उसके द्वारा मनुष्य के समस्त मन सम्बन्धी धिकारों का समाधान नहीं होता। हमारा चैतन्य भस्तिष्क ही उसके अध्ययन का विषय है। चैतन्य भस्तिष्क के अतिरिक्त भी एक और मानस है जिसका हाल ही में शोध हुआ है। मनोविज्ञान के क्षेत्र में अब तक जो शोध हुए थे उनमें रोगों और मन के सम्बन्ध पर विशेष दृष्टि नहीं थी। किन्तु हिस्टीरिया जैसे कुछ रोगों का सम्बन्ध मनुष्य के मन से बहुत गहरा है। इन रोगों की चिकित्सा में एक जर्मन विद्वान् को यह पता चला कि यह सब कार्य चैतन्य भस्तिष्क के विचार का नहीं; उससे सम्बन्धित नहीं, फिर भी किसी मन से ही सम्बन्धित है। वह इस निष्कर्ष पर पहुँचा कि चैतन्य भस्तिष्क के अन्दर अचैतन्य भस्तिष्क है, उसी के द्वारा ये ऐसे उपद्रव होते हैं। इस प्रकार जितना ही अध्ययन उसने किया उसे इस भीतरी अवचेतन मन में निष्ठा बढ़ी। चैतन्य भस्तिष्क केवल उन बातों को ग्रहण करता है और प्रकाश में लाता है जो समाज में प्रचलित रूचि के अनुकूल होती हैं, जिन्हें समाज स्वीकार करता

हे जिनमे समाज या व्यक्ति घुसा नही करता। नहि मनुष्य जीवन में छोटी-बड़ी, अच्छी-बुरी मनी बान जाती रहती हैं। उनमें समाज अथवा व्यक्ति जो बानें ग्रहण नहीं करना चाहता उनको अंतर्गत मस्तिष्क कुचनता है उह चेतना में नहीं आन देता। पर यही विचार भी सामयिक दृष्टि में इन प्रकार अग्रगण्य माने जाते हैं जीवन के मर्म से पहला सम्बंध रखते हैं। इन विचार मर नहीं जाने वे अंतर्गत मस्तिष्क में समा जाते हैं। तब यह स्पष्ट है कि अंतर्गत मस्तिष्क अंतर्गत मस्तिष्क के अनिर्दिष्ट है। मानवी सम्पत्ति इसी अन्तर्गत माना का परिणाम है और मानव जीवन के मर्म को विशेष-जीवन के उदात्तपूर्ण आत्मिक क द्वारा भाषे देबाय हुए हैं। अंतर्गत मस्तिष्क अंतर्गत मस्तिष्क को पराभूत करने की चेष्टा करता है। आ मनुष्य की साधारण और विशेष रूप की स्थिति होती है, यह स्पष्ट है। उसमें साधारण रूप में मनुष्य बना है इसे भी हम जानना है। इसके लिए हमें जीवन के भीतर झांकने की आवश्यकता पड़ती है। सम्य जीवन मानव जीवन का सबसे ऊपरी स्तर है, यह हमारे जीवन के भव्य नवन की ऊपरी सजावट का रूप है। यह वैभव और सौष्ठव से विभाजित है इसको हम बहूधा नारा में ही केन्द्रित देखते हैं। सम्पत्ति का जीवन जिन प्रसाधना पर निर्भर करता है, वे नगर और ग्राम में ही उपलब्ध होते हैं। फलतः सम्य जीवन और मनुष्यता का 'नगर' अथवा गाँव में सम्बन्ध हो गया है। नगर से नीचे गाँव हैं—नगर कम हैं गाँव ज्यादा। गाँव ही में भारत के ७५ प्रतिशत मनुष्य रहते हैं—और नगर जीवन की तुलना में ग्राम्य जीवन कम सम्य है अथवा बिल्कुल ही नहीं। यही कारण है कि अनेक तरह के विविधता से राह हो जाता है कि 'गाँव' सत्य की ओर अग्रगण्य का ध्यान हो गया। हम सम्य जीवन, नगर के जीवन की ओर आकर्षित होते हैं, पर जैसा स्पष्ट है, जीवन का अग्रगण्य रूप, उसका सामयिक रूप गाँवों में है। साधारण नोट वही रहता है। फिर भी साधारण हमसे ओझल है और हम विशेष को देखते हैं, उसी की प्रतीक्षा करते हैं। साहित्य में भी हम यह आभिजात्य दृष्टि व्याप्त मिलती है। साहित्यकार ने साहित्य में 'ग्राम्यत्व' नाम का दोर साहज स्वीकार किया है। इस प्रकार अग्रगण्य-पूर्वक साहित्य को ग्राम्य और ग्राम्य जीवन में अलग रखा गया। किन्तु मनुष्य की अभिव्यक्ति को प्रत्येक क्षेत्र में होती है। 'ग्राम्यत्व' भी एक अभिव्यक्ति है। हम ही वह विमी की दृष्टि में विमी कारण दोष हो। गाँवों में भी 'साहित्य' रचा गया, वह अपाकषित 'साहित्य' में सम्मिलित नहीं किया गया, साहित्यकार की आभिजात्य दृष्टि ने उस घुसा की दृष्टि से देखा, उसका तिरस्कार किया। इस प्रकार साहित्यकार न भी उसके दो रूप स्वीकार किये—एक ग्राम्य रचना और दूसरी साहित्यिक रचना। उदाहरणार्थ तुलसीदास की रामायण साहित्यिक रचना है और रामायण पर लिखे गये जिकड़ी के भजन साहित्यिक नहीं मान जाते, क्योंकि वे तुलसीदास की भाँति विशेष प्रथा का अध्ययन और मनन करके नहीं लिखे गये। लेकिन तुलसीदास की रामायण में हम वह सहज स्वाभाविक रूप नहीं पाते जो जिकड़ी के मजनों में हम पाते हैं। ग्रामीण कवि ने कोई शास्त्र नहीं पढ़ा। अपनी उमर और भावों को अपने उद्गार के रूप में, शरीर या अशरीर भाषा में और उसी के अनुकूल छन्दों में उसने प्रकट कर दिया।

यह ग्राम साहित्य सन्धेमें किसी ग्रन्थ में नहीं पड़ा, किसी पाठशाला में नहीं सीखा। अपने बाप-दादा से सुनकर ही उसे जाना और उसी रूप में सुरक्षित रखा। प्रचीन काल में वेदों को भी लोग सुनकर ही मौखिक परम्परा से सुरक्षित रखते थे।

आज के साहित्यकार ऐसे ग्राम-साहित्य की यह कहकर उपेक्षा करते हैं कि इसमें कोई सुराचि नहीं, सोपठ्य नहीं, गूढ़ कला नहीं; हन कला में इन्हें ऊँचा स्थान नहीं दे सकते। इस प्रकार के विश्वास साहित्य-क्षेत्र में है, ये जीवन के अन्य क्षेत्रों में भी दिखायी पड़ते हैं—जैसे रहन-सहन, पहनावे-ओढ़ावे आदि में। जीवन में और जीवन की अभिव्यक्ति साहित्य में इस प्रकार हमें वैविध्य और अन्तर मिलता है। साधारण जीवन—लोक-जीवन—ग्राम्य-जीवन बहुत कुछ पर्यायवाची है। सोक-जीवन की सबसे बड़ी विशेषता उसकी स्वाभाविकता है। इसके असली रूप को जानने के लिए हमें लोक-जीवन के अध्ययन की महती आवश्यकता है। यह सोक-जीवन किसी भी जाति की पृष्ठभूमि और मूल-प्रेरणा-स्थल है। यही अवचेतन भावस की भाँति जाति और समाज के समस्त जीवन को संचालित करता है। तो क्या यह आश्चर्य की बात नहीं कि विशेष जीवन के द्वारा हम अपने को संस्कार किया हुआ यानी सम्य पाते हैं और लोक-जीवन को हम असंस्कारों, रुढ़ियों और अन्धविश्वासों में पड़ा हुआ संहित-जीवन समझते हैं। किन्तु वस्तु-स्थिति ऐसी ही है। आज हमें इसके रहस्य को खोलना होगा। जिन्हें हम अन्धविश्वास और रुढ़ियों मानते हैं उनका अध्ययन हम वैज्ञानिक आधार पर कर सकते हैं। हम ऐसी प्रत्येक रुढ़ि और विश्वास को लेकर उसके इतिहास पर हृष्टिपाव करते हुए उसके 'मूल' को जान सकते हैं। जैसे इतिहास से हम देखते हैं कि १० वर्ष पूर्व अमुक स्थान का क्या रूप रहा, उसके १०० वर्ष पूर्व के उसके क्या चिह्न मिलते हैं, और उससे भी पूर्व वह क्या था, यों हम यह भी जानने की चेष्टा करते हैं कि उसकी मूल-गड़ क्या है। इस प्रकार के अध्ययन में हमारे इतिहास का अध्ययन भी शामिल हो जाता है। उदाहरण के लिए लोक-जीवन के अध्ययन में 'सकट-चौर' की बातों को ले सकते हैं। उसमें कहीं-कहीं 'तिलकुटे' की एक मनुष्य जैसी आकृति बनायी जाती है। मुख पर घी और गुड़ रख दिया जाता है। घर का कोई बालक या गुरुप, बालिका या स्त्री नहीं, एक चाकू से उसका सिर बड़ से अलग काट देता है। काटते समय उससे कहा जाता है कि वह 'मैं एं ऐं' करे। फटा हुआ सिर गुड़ और घी के साथ काटने वाले को मिलता है। इस प्रथा में कितनी बातें छिपी दीखती हैं। स्पष्ट ही 'सकट-चौर' का यह 'तिलकुटा' बलि किसी समय की मानव बलि की स्मृति है। प्राचीन-काल में आदिम-मानव मनुष्य-बलि देता होगा। अधिक सम्य होने पर मनुष्य-बलि बन्द करदी गयी होगी और देवता के सन्तोष के लिए 'बकरी' की बलि दी जाने लगी होगी। ऐसा संशोधन कितने ही स्थानों पर किया गया है। जाँसी में 'सनीचरा पहाड़' पर भगेश्वर देवता को पहले मनुष्य-बलि पर्वत पर से ढकेल कर दी जाती थी ऐसा कहा जाता है। अब किसी पशु की बलि दी जाती है। यही स्थिति 'सकट-चौर' की बलि के सम्बन्ध में हुई होगी।

में 'ए' की ध्वनि में बकरी का भाव है। फिर तीसरे प्रमाण में यहिहा वाली भावधारा न बकरी के स्थान पर खाने योग्य किसी पदार्थ की मूर्ति से बाण बनाने का मुनाब दिया होगा। यह चोख मकर मन्त्रान्ति का निवट पड़ती है। इस अवसर पर तिलो का महत्त्व है। अतः तिन की मूर्ति बनायी जान सगी। मानव-बलि असम्भव वयजातिमो में अभी कुछ समय पूर्व तक धी विप्रेषकर छोड़ो भ। मानव-बलि का कुछ सवेत माहन्जोदड़ो से मिल ठप्पा स नी मिलता है। उनमें एक उभार में एक वृक्ष की दो फाँकी में 'ि'ची हुई एक मानवीय मूर्ति है। छोड़ो में मनुष्य-बलि में यही प्रकार प्रचलित था। एक वृक्ष के फट हिस्से में बलि-मात्र को भीज दिया जाता था। मनुष्य-बलि वैदिग्-बाण में प्रचलित थी यह हम पुन रोप के क्यानक से विदित होता है। छोड़ो के पुरोहित बलि करते समय बलि-मात्र स जो बातें कहते हैं यह देखकर आश्चर्य होता है कि छोड़ो के पुरोहित की उन बातों के भाव वैदिक बलि देने वाले के भावों से टकरा लेते हैं। वे जो मन्त्र पढ़ते हैं उनमें भी बलि के इतिहास की बात कहते हैं। हरिष्यत्र और विश्वामित्र की कथा में हमें बलि का उत्सव मिलता है। वेदों में जब लोक-जीवन आदिम अवस्था में था उस समय भी बलि का वर्णन मिलता है। इस तरह बलि के इतिहास स हमें मोहनजोदड़ो और हरप्पा की लोचवार्ता के समझने में सहायता मिलती है। इस तरह रूढ़ियों और अंधविश्वास की धीजों से हम इतिहास जान सकते हैं। सफट की बलि में कितना पुराना इतिहास टूट-फूट कर बचा हुआ है। इन तरह तुनना करके लोक-जीवन के अध्ययन करने की बड़ी आवश्यकता है क्योंकि रूढ़ियों और अंधविश्वास हमें लोक-संस्कृति का मूल यत्नाते हैं। मानवीय उपयोग के लिए इनके अध्ययन की बड़ी आवश्यकता है। यह अध्ययन विधिपूर्वक क्रिया जाना चाहिये।

फरर महोदय ने लोकजीवन सम्बन्धी समस्त रीति रिवाजों का एक संग्रह किया है जिसका नाम 'वर्णम शाखा' (गोशुन बाउ) है। इस संग्रह ने विविध देशों की लोकवार्ता की तुलना प्रस्तुत कर दी है। भारत में भी इस प्रकार का कार्य करने की महती आवश्यकता है। भारत एक विशाल देश है। ज्ञान की साधना के लिए हम अपने क्षेत्र में ही काम करें। लोकवार्ता में दो प्रकार की सामग्री होगी है। उसका बहुत बड़ा अंश तो ऐसा होगा है जो व्यापक होगा है। कुछ अंश केवल स्थानीय। अतः यदि एक स्थान अथवा क्षेत्र का भी लोक-अध्ययन विधिवत कर लिया जाय तो समस्त क्षेत्र के अध्ययन में सुविधा हो जाय। ब्रह्म-साहित्य-मण्डल जैसी संस्थाओं की इस दिशा में महत्त्वपूर्ण बरम उठाना है। उन्हें इस लोक-अध्ययन की वैज्ञानिक-प्रणाली का साधारण रूप प्रस्तुत कर देना होगा। उससे विषय वैज्ञानिक अध्ययन की नींव पड़ जायगी। इसी के लिए हम लोकवार्ताओं का संग्रह करने की अत्यन्त आवश्यकता है। इस प्रकार संग्रह के लिए हम विद्वान् पुरुषों से एक प्रस्तावना तैयार करायें और फिर उसका उत्तर लिखें।

वह प्रश्न तालिका कुछ इस प्रकार की हो सकती है—

(१) गाँव का इतिहास, वहाँ कौन देवी-देवता पूजे जाते हैं ?

(२) १. नाम गोत्र और जन्म के बोलने का नाम ? २. पूज्यों, मृतकों का नाम कब नहीं लिया जाता ? ३. क्यों नहीं लिया जाता ? ४. अशौच और अन्तिम अवस्था में क्यों नहीं लिया जाता ? ५. कुछ काल के लिए कुछ नाम लिया जाता है ? ६. किसी ऐसे निषिद्ध नाम को लेने पर क्या होता है ? ७. विविध अवसरों और अवस्थाओं में वे नाम बदले जाते हैं ? ८. वर्षों की उत्पत्ति पर नाम कुछ होता है ? पुकारने का नाम कुछ होता है ? ९. इस प्रकार के निषेध के क्या कारण होते हैं ?

(३) कुछ जातियाँ कुछ वर्गों से किन्हीं कारणों से वैवाहिक सम्बन्ध नहीं रखती ? ऐसी जातियों और उनके वैवाहिक सम्बन्ध न होने वाले वर्गों का विवरण लिखिये ।

[इन कारणों में कहीं-कहीं तो स्थान विशेष का विचार रहता है और कहीं-कहीं पैतृक एकता इन सम्बन्धों में बाधक होती है ।]

(४) उन वर्गों का उल्लेख कीजिये जिनसे बाहर कोई जाति वैवाहिक सम्बन्ध रखती ही नहीं हो ।

(५) कुछ वर्ग ऐसे होते हैं जिनमें स्त्री या तो उसी वर्ग में किसी पुरुष से विवाह करे अथवा अपने से ऊँचे वर्ग के पुरुष से और साथ ही पुरुष उसी वर्ग में अपना विवाह करे अथवा अपने से नीचे वर्ग में भी कर सकता है । ऐसे वर्गों का विवरण दीजिये ।

(६) उन सीमाओं का उल्लेख कीजिये जो किसी यथार्थ अथवा कल्पित समानता के सिद्धान्त के आधार पर बनी हों और जो उस वर्ग में अथवा उससे बाहर होने वाले विवाहों को रोकती हों ।

(७) किसी जाति की उत्पत्ति, किसी पीढ़ी पर आकर उनके पूर्वजों की एकता, उनके पहले निवास स्थान, उनके स्थान-परिवर्तन का समय और उनके स्थान-परिवर्तन के सम्बन्ध की किसी घटना अथवा कारण से सम्बन्ध रखने वाले प्रचलित विश्वासों का उल्लेख कीजिये ।

[एक विश्वास प्राप्त अभी जानिया म मिलत है। उभी का उन्मेष होना आवश्यक है।]

(८) जानि स्थायी है अथवा धूमन फिरने वाली ? प्रान्त में क्या कोई उसका निश्चित स्थान है ? यदि वह धूमन फिरने वाली है तो उसका धूमने फिरने का प्रधान प्रान्त कौन-सा है ? एक स्थान-परिवर्तन की अवधि निश्चित है अथवा अनिश्चित ? उसका रूख का ढग और ऊँची सम्पत्ति क्या है ?

(९) क्या ऐसा जानि बान अपने म द्विती अथ जाति बाना को मिलाते हैं ? यदि हाँ तो किन जातिवा को मिलाते हैं ? किस रूप में मिलान है ? उनके मिलाने की शर्तें क्या हैं ?

(१०) (अ) बान-विवाह प्रचलित है अथवा प्रोढ़ विवाह ? यदि बाल विवाह है तो लड़की का किस अवस्था तक विवाह हो जाना चाहिये ? यदि उस निश्चित अवस्था तक लड़की का विवाह नहीं होता तो उस परिवन्त के निये कौन-कौन से सामाजिक दण्ड हैं ? उस अवस्था को पार करने क परचात्र क्या उनके विवाह होने के कुछ साधन हैं ? इन जानियों के ब्याहिक मस्कारो का भी विवरण दीजिय।

(आ) क्या लड़किया का विवाह पतिया क अभाव में कुणों तपवारो आदि स होता है और क्या बाद म क मन्दिर म अट स्वरूप दे दी जाती है ?

(इ) बान विवाह वाली लड़की अपने पति के घर तत्काल ही भेज दी जाती है अथवा कुछ समय बाद ? यदि अपने मायके में रखी है तो किस अवस्था तक ? इन विदाई के समय क्या-क्या सस्कार होते हैं ? क्या कुछ गानाजिक दण्ड विधान उन परिवारो क लिए हैं जिनकी लड़किया को पति क घर जाने से पूब ही मासिक होन मगना है ?

(ई) समागम के लिए कोई समय निश्चित है अथवा विवाह क परचात्र ही समागम आरम्भ हो जाता है ? बाल विवाह किसी अपुत्र आति म अभी प्रचलित हुआ है अथवा बहुत पहले से चला जाता है ? यदि पहले का है तो यह कब प्रचलित हुआ ?

(११) क्या एक ही साव अनक पत्नी अथवा अनेक पति रखने की प्रथा है ? यदि है तो किन शर्तों पर और किन सीमाओ तक ? क्या अनक पति भाई हो सकते हैं या ऐसे भी हो सकते हैं जो भाई न हो ?

[ऐसी प्रथा भी होती है कि एक परिवार में जो उम्र में सबसे बड़ा हो उसी का विवाह सर्वप्रथम होगा। ऐसा भी देखा जाता है कि बाल्य-पति की प्रौढ़ पत्नी होती है और पति का पिता उससे सम्बन्ध स्थापित कर लेता है।]

(१२) सामान्यतः वैवाहिक संस्कार क्या हैं ? उनका संक्षिप्त विवरण दीजिए ?

(१३) क्या विधवा-विवाह समाज-सम्मत है ? क्या ऐसी वंशा में पति के बड़े या छोटे भाई से ही विवाह होना आवश्यक है ? यदि ऐसा नहीं है तो विधवा-विवाह की अन्य बातें क्या हैं ? किस प्रकार के विवाह-संस्कार हैं ? उनका अत्यावश्यक अंश कौनसा है ?

(१४) तलाक किन परिस्थितियों में मान्य होता है ? क्या तलाक के बाद स्त्री विवाह कर सकती है ? इस अवस्था में विवाह का क्या रूप होगा ? क्या इस वंशा में मोल लेने की भी प्रथा है ?

(१५) किसी अमुक जाति के सदस्य पैतृक सम्पत्ति के अधिकार के सम्बन्ध में हिन्दू नियमों को मानते हैं अथवा मुस्लिम नियमों को ? क्या शुद्ध अधिकारी की जाँच करने का कोई सामाजिक विधान है ? यदि हो तो उसका विवरण दीजिये ।

(१६) किस धर्म अथवा सम्प्रदाय से वह जाति सम्बन्ध रखती है ? यदि वह हिन्दू है तो किन धार्मिक देवताओं की पूजा को महत्त्व देते हैं और क्यों ? यदि वह प्रकृति-पूजक (Animist) है तो उसके धार्मिक विश्वास, उसके रीति-रिवाजों का वर्णन दीजिये ? क्या जादू-टोने (Magic) में उनका विश्वास है ?

(१७) उस जाति के निम्न देवताओं (Minor Gods) के नामों का उल्लेख कीजिये । उनको क्या भेंट दी जाती है ? सप्ताह के किस दिन उनकी पूजा होती है और क्यों ? किस वर्ग के लोग उस भेंट को स्वीकार करने के अधिकारी समझे जाते हैं ? क्या किसी देवता या पीर की पूजा स्त्रियों और बच्चों तक ही सीमित है ? क्या पूजा बिना पुरोहित के भी हो सकती है ? पूजा के स्थलों (बूझ, परधर, पर्वत) का भी विवरण दीजिये ? क्या बलि की प्रथा है ?

(१८) क्या वह जाति धार्मिक कृत्यों के लिए ब्राह्मणों को आमन्त्रित करती है ? क्या इस प्रकार के ब्राह्मणों तथा अन्य ब्राह्मणों में अन्तर है ? यदि ब्राह्मण यह कृत्य नहीं कराते तो और कौनसी जाति कराती है ?

(१९) अत्योष्ठ त्रिया का पूरा विवरण दीजिये। मृत गाड़ा जाता है या जताया जाता है ? यदि गाड़ा जाता है तो किस प्रकार ? मृत क फून (Ashes) कहाँ चलाय जाते हैं अथवा गाड़े जाते हैं ? मृत्यु भोक मनान की अवधि कब तक है ? बच्चे प्रौढ और वृद्ध सबके विषय में लिखिये।

(२०) क्या कोई ऐन धार्मिक कृत्य है जो पूवर्गों अथवा निपुत्री पूवर्गों को तृप्ति के लिए किया जात हो अथवा उनके लिए जिनकी मृत्यु आश्विन शुद्ध है ? यदि हाँ तो किस प्रकार के कृत्य हैं और किस ऋतु में किये जाते हैं ? आद होते हैं क्या ? स्त्री-पूवर्गों की पूजा के विषय में क्या है ?

(२१) वह जाति अपन आदि व्यवसायों के विषय में क्या विश्वास रखती है ? किस सीमा तक उसने अन्य व्यवसायों को अपनाया है ? पहल व्यवसाय को छोड़ने का क्या कारण है ? उनकी काम प्रणाली पर भी एक दृष्टि डालिये।

(२२) यदि वे किसान हैं तो तृप्ति विधान की किस स्थिति में हैं ? जमींदार आदि।

(२३) (अ) यदि वे कारीगर हैं तो उनका उद्योग-धंधा क्या है ? (आ) क्या शिकारी हैं ? (इ) क्या मछुए हैं ? यदि हाँ तो कछुए और चडियाँ भी पकड़ते हैं क्या ? (ई) यदि भगो हैं तो पाखाना साफ करते हैं कि नहीं ?

(२४) भोजन सामग्री क्या है ? गोश्त घराब बन्दर चर्बी आदि खाद-मीते हैं क्या ?

(२५) वह सबने छोटी जाति कौन-सी है जिसके हाथों से जाति पक्का कच्चा खाना न्या सक्ती हो पानी भी सक्ती हो और चिलम दे सक्ती हो ?

(२६) पीछाक सम्बन्धी कोई विश्वास है क्या ? क्या कोई गहने बचवा हथियार ऐन है जो उस जाति से विशेष रूप से सम्बद्ध है ? क्या कोई गण्डा या जनेऊ बाँधा जाता है ?

(२७) और भी कुछ आवश्यक बातें हैं क्या ?

[यह प्रश्न-पत्रिका श्री एच० एच० रिजले डाइरेक्टर लाव ऐथनाग्राफी फोर

इण्डिया द्वारा प्रकाशित, 'मैन्युअल आव ऐयनाशाफी फीर इण्डिया' के आधार पर है ।]

इन प्रश्नों के उत्तर हम प्राप्त करें, उनके उत्तर ग्रहण करते समय हमें अत्यधिक सावधानी की आवश्यकता है, साथ ही हमारा निरीक्षण भी सूक्ष्म होना चाहिये । इस प्रकार के अध्ययन से इतिहास पर, समाज-विज्ञान पर, असर पड़ता है । इस दृष्टि से एक अंग्रेज और हिन्दुस्तानी में कोई भेद नहीं प्रतीत होता । इस तरह मानव का एक मानव के अन्दर विश्वास पैदा होता है । आज हिन्दु और मुसलमानों का जो प्रश्न खड़ा है यह इस अध्ययन से दूर हो सकता है । इन अध्ययनों से पता चलता है कि अमेरिका में जिस प्रकार के विश्वास मिलते हैं वैसे ही हमें भारतवर्ष में भी मिलते हैं । इस तरह मालूम होता है कि अमेरिका का मानव भी कभी भारतवर्ष के समकक्ष रहा होगा । यदि यह विश्वास अनुप्य में उत्पन्न हो जाय तो कितना मानव-कल्याण हो सकता है । इतिहास भेदों को जन्म देता है । धर्म, आचार, भेद सम्मिता का ऊपरी आवरण है । इसके अन्दर असली रूप की ओर ध्यान देने वाला लोक-जीवन है ।

आज जब हम जन-जीवन और उनकी संस्कृति के निर्माण की बात करते हैं तो सबसे पहले हमें उन रुढ़ियों के मर्म को समझ लेने की आवश्यकता है जो जनपद-जन की रग-रग में रम रही हैं, जो उनकी संस्कृति की रीढ़ हैं । तभी हम आगे बढ़ सकते हैं और निर्माण कार्य को स्थायी रूप दे सकते हैं । अब तक हम इतिहास के रूप को लेकर आगे बढ़े हैं और लोगों को सुधारने की कोशिश की है । हमारा डंग सुधार को आरोपित करने का रहा है । आज हमें साधारण जीवन के माप से होकर आगे कदम उठाने की जरूरत है । जन-जीवन के मर्म और मानस को समझकर उसी के अनुकूल निर्माण के आदर्शों को बनाकर उस जन को ऊपर उठाते चलने की आवश्यकता है ।

संस्कृति और सम्मिता दो शब्द हैं । संस्कृति का सम्बन्ध संस्कार से है । संस्कार का अर्थ है विशेष रूप से संस्कार किया हुआ । इस संस्कार का सम्मिता के कृत्रिम और ऊपरी संस्कार से महान् अन्तर है । जिन बातों की हमारे जीवन से धमिलता है वे संस्कृति के अन्तर्गत आती हैं । वही हमारे आचार की भूमि बन कर हमारी संस्कृति का निर्माण करती हैं । लोक-जीवन का संस्कृति से बहुत गहरा मेल है, इन संस्कृतियों के अनेक रूप गाँवों में हमें मिलते हैं ।

खाना-पीना मनुष्य का धर्म नहीं, यह पशु धर्म है । 'आहार निद्रा भय मैन्युनि समानमेतत् पशुभिर्नराणाम्' । इस तरह आगे बढ़कर मनुष्य जब औरों के लिए सहानुभूति का द्वार खोलता है तब वह मनुष्य बनता है । मनुष्य के विकास का

वास्तविक रूप सम्कार है। 'साहित्य भीतर गला बिहीन' साक्षात् पग पुच्छ विपाण होन।'।

हमारे गाँव किसी समय अत्यन्त स्वस्थ और समृद्ध थे। गाँवों की स्थापत्य कला, स्त्रियों द्वारा बनायी गयी चित्रकला, मूर्ति तथा देवताओं की मूर्तियों से जान पड़ता है कि यद्यप्य नम्रूनि हमारे ग्राम्य जीवन में हो थी। अब यह प्रश्न उपस्थित होता है कि क्या हमें उसी स्थिति में रहने देना है। आज ग्राम्य जीवन बहुत जखरित हो उठा है। इसलिए वहाँ के जादमियाँ की ऐसी यत्नाओं पर से थड़ा हटती जा रही है, वहाँ की कलाओं का विकास रुकता-ता जा रहा है। व्यवसायी होने के कारण मनुष्य की वृद्धि का हास हाता जा रहा है। जहाँ गाँवों के लोग एतन्त में बैठकर ग्रह-नक्षत्रों का पता लगाया करते थे, व्यवसायी होने के कारण इनकी ओर अब उनका ध्यान ही नहीं जाता। इसीलिए आज हम इस बात की बहुत जरूरत है कि हम गाँव में जाय और वहाँ की संस्कृति व केंद्रा—प्राप्ता और ग्रामीणों का अध्ययन करें। उन पर जो पशुता और अज्ञान का आक्रमण हो रहा है उससे रक्षा कर उनमें बलमूल मानवीय समों का उद्घाटन करके उम होनता को जीवन की चेष्टा करें। इस धरह हम लोक-जीवन के अध्ययन को समर्थ और धर-धर उसका प्रचार करें।

काव्य-दोष

विश्वम्भर 'अरुण'

उत्कृष्ट काव्य के लिये जहाँ उसका गुणयुक्त होना आवश्यक है, वहाँ उसका दोषरहित होना और भी अधिक आवश्यक है। भारतीय काव्य-शास्त्र के आचार्यों ने सफल काव्य-रचना के लिये दोषों के परिहार को ही गुण मान लिया है।^१ भारतीय काव्य-शास्त्र के सर्व-प्रथम आचार्य भरत मुनि ने अपने ग्रन्थ 'नाट्यशास्त्रम्' में दोषों की चर्चा की है।^२ आचार्य भामह कवियों को एक भी सदोष पद का प्रयोग करने की सलाह नहीं देते हैं।^३ संस्कृत-काव्य-शास्त्र के प्रकाण्ड विद्वान् आचार्य दण्डी दोषों का प्रबल शब्दों में विरोध करते हुए कहते हैं कि दोष काव्य में विफलता के कारण होते हैं, काव्य में किञ्चित् मात्रा में भी दोषों की उपेक्षा नहीं करनी चाहिये क्योंकि जिस प्रकार कुष्ठ का एक धब्बा भी सुन्दरतम शरीर को कुम्प बना सकता है उसी प्रकार दोष काव्य को असुन्दर बनाते हैं। अतः कवियों को इनसे बचना चाहिये।^४ महर्षि व्यास भी एक स्थान पर काव्य में दोषों की वर्जना करते हैं।^५ महिम भट्ट भी काव्य में दोषों की स्थिति को अनुचित बताते हैं।^६ उद्धट कृत काव्यालङ्कार के टीकाकार

१. 'महान् निर्दोषता गुणः'।
२. देखिये 'नाट्यशास्त्रम्' का सत्रहवाँ अध्याय।
३. 'सर्वथा पदमप्येकं न निराद्यमद्यत् ।
विलम्बणा हि काव्ये गदुस्तुतेनेव निन्द्यते ॥'—'काव्यालङ्कार'
४. 'काव्ये दोषा गुणाश्चैव विज्ञातव्या विचक्षणैः ।
दोषा विपत्तयै तत्र गुणाः संपत्तयै यथा ॥
तदल्पमपि नोपेक्ष्य काव्ये कृष्टं कथंचन ।
स्थातुषुः सुन्दरमपि विवर्त्रकेन दुर्भयम् ॥
'...इति दोषा दक्षवंते वर्ज्याः काव्येषु सूरभिः ।—'काव्यादर्श'
५. 'काव्यं स्फुरदङ्गारं गुणवद्दोषवर्जितम् ।'—'अग्निपुराण'
६. 'शब्द दोषाणामनोचित्योपगमात् ।'—'व्यक्तिविवेक'

नामिमाधु न भी दाषा को अनुचित उद्गमया है ।^१ घारा नरेज भात्र भी वाव्य म दाषा का मान्य बनाते हैं ।^२ इयदत्र अपनी कविता की परिभाषा में निर्दोष होना कविता का पत्रिणी गत मानते हैं ।^३ उन्नी प्रकार आचार्य मम्मट ने भी अपनी काव्य की परिभाषा में दाषा का विरोध करते हुए कहा है कि दोषों से रहित, गुणों से युक्त, सभी अनकृत (ना सभी अनकृत) शब्द-अधमयी रचना ही वाव्य कहलाती है ।^४ शिचित् मात्रा में भी दाष वाच्य को निर्दोष बना देता है, इसीलिए पहले दोषों के परिहार को और कवि का सचेष्ट रहना चाहिये । दाषा में बचना बहुत बड़ा कविकौशल है इसीलिए महारवि माधव ने दोषों का अभाव को ही गुण मान लिया है ।^५

हिन्दी काव्य शास्त्र के आचार्यों ने भी काव्य में दोषों की स्थिति को निम्ननाम बनाया है । कविवर मनानन्ति दोष में मलिन काव्य को सर्वदा निरपेक्ष प्रयास मानते हैं ।^६ आचार्य चण्वदाम इसी भूत का प्रतिपादन करते हुए 'कविप्रिया' में कहते हैं कि जिस प्रकार मरिचा की एक बुंद से गंगाजल में भरा हुआ सारा घटा अपवित्र हो जाता है उसी प्रकार बिचित्र दाष से भी सारा काव्य अपाव्य हो जाता है ।^७ रीतिवाज के प्रवर्तक आचार्य चिन्तामणि अपनी वाव्य की परिभाषा में कविता का दाष रहित होना आवश्यक बताते हैं ।^८ श्रीपति^९ और आचार्य सोमनाथ^{१०} अपने

१ 'सरलालङ्कार मुक्तमपि हि वाच्यमेकेनापि दोषेण दुष्येत, असह्यतवपूवदन वाग्नेव । — वाच्यलङ्कार-टीका'

२ हेया इत्यनेन सामान्य मक्षणम् । ये हेया स दोषा इत्यभिप्रायात् ।
— 'सरस्वती कण्ठाभरण'

३ निर्दोषा लक्षणवतो सरोतिर्गुण भूषणा । — 'चन्द्रालोक'

४ 'तद्वदोषो शब्दादौ समुपादनसकृतिः पुनः क्वापि । — 'काव्यप्रकाश'

५ 'अपदोपनव विगुणस्य गुण ।'

६ 'दोष सो मलीन गुण हीन कविताई है
कोने अरबीन परबोन कोई सुनि है ।' — 'कविसरत्नाकर'

७ 'राजत रत्न न दोषयुक्त, कविता धनिता मित्र ।
बुदक हाहा परत ज्यों, गया घट अपवित्र ॥
विष न नेमी बीजिय, मुष न कीड़े मित ।
प्रभु न कृतपना सेइये, बूषण सहित कवित ॥' — 'कविप्रिया'

८ 'सगुन अलकारन सहित दोष रहित जो होई ।
शब्द अथ ताको कवित विबुध रहत सब कोई ॥' — 'कविकुल कल्पतरु'

९ शब्द अथ बिनु दोष गुन अलकार रसवान ।
ताको वाच्य ब्रह्मानिये ओपति परम सुजान ॥ — 'काव्य-सरोज'

१० 'सगुन पदार्थ दोष बिनु पिणल भत अविकृष्ट ।
मूपन जुत कवि रम्य जो सो कवित कहि सुद्ध ॥' — 'रस-सौषूण-निधि'

काव्य के लक्षण में चिन्तामणि की भाँति दोष को अनावश्यक प्रतिपादन करते हैं। इसी प्रकार भिखारीदास दोषों को कविता में कुरूपता उत्पन्न करने वाले कारण बताते हैं।^१ इस प्रकार रीतिकाल के प्रायः प्रत्येक आचार्य ने दोषों को काव्य के लिये निरर्थक सिद्ध किया है। यद्यपि आधुनिक काल के आचार्यों ने दोषों की वंसी व्याख्या तो नहीं की है जैसे कि पुराने हिन्दी के आचार्य कर गये हैं किन्तु फिर भी कतिपय आलोचकों की दृष्टि इस ओर गई है। आधुनिक हिन्दी के जन्मदाता भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र की निम्न पंक्तियाँ इस धारणा की पोषक हैं—

“नाटक-रचना में विरोधी रसों को बहुत बचाना चाहिए। जैसे शृङ्गार के हास्य, वीर विरोधी नहीं किन्तु अति कष्ट, वीरत्न, रौद्र, भयानक और शान्त विरोधी हैं, तो जिस नाटक में शृङ्गार रस प्रधान अंगो भाव से हो उनमें ये न आने चाहियें। नाटकों की सौन्दर्य-रक्षा के हेतु विरोधी रसों को बचाना भी बहुत आवश्यक कार्य है। अन्यथा होने से कवि का मुख्य उद्देश्य नष्ट हो जाता है।”^२

इन पंक्तियों के द्वारा भारतेन्दुजी ने नाटककारों को ‘रस-दोष’ से बचने के बारे में चेतावनी दी है। इसी प्रकार खड़ी-बोली-कविता के सर्वप्रथम आलोचक पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने भी कवियों को दोषों से बचने का परामर्श दिया है।^३

पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र में यद्यपि संस्कृत और हिन्दी साहित्य-शास्त्र की भाँति काव्य-दोष का विवेचन नहीं हुआ है किन्तु फिर भी अरस्तू, होरेस, लांगिनस, पोप, एडीसन, डा० जॉन्सन आदि साहित्य-शास्त्रियों ने प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से

१. ‘रस कविता को अंग भूषण हैं भूषण सकल।
गुण सुरुष औ रंग भूषण करें कुरूपता ॥’—‘काव्य-निर्णय’

२. ‘नाटक’ निबन्ध से।

३. “कुछ कवियों की कविता में अनेक निरर्थक शब्द आ जाते हैं। कभी-कभी शब्दों के ऐसे विकृत रूप प्रयुक्त हो जाते हैं कि उनका अर्थ ही समझ में नहीं आता। कभी-कभी पदान्त में सभान अक्षर लाने ही के लिये निरर्थक अथवा अपभ्रंश शब्द लाये जाते हैं। अर्थहीन अथवा अनपयोगी शब्द न लिखे जाने चाहिये और न शब्दों के प्रकृत रूप को बिगाड़ना चाहिये। शब्दों के बिगाड़ने से उनके बिगड़े रूप पढ़ने वालों के कान को खटकते हैं और जिस अर्थ में वे प्रयुक्त होते हैं, उस अर्थ को वे कभी-कभी पोषकता भी नहीं रखते। अश्लीलता और ग्राम्यता-युक्त अर्थों से कविता को कभी न दूषित करना चाहिए। और न देश-काल तथा लोक आदि के विरुद्ध कोई बात कहनी चाहिए।”

—‘रसत रंजन’

कविता को दोषों में बचन का आदन दिला है। R. A. Scott सागिनम के मत की पुष्टि करने हुए स्पष्ट शब्दा में कवियों को दोषों में बचन को सजाह दत्त हैं।^१

दोष क्या है ? भारतीय काव्य-शास्त्र के सर्वप्रथम आचार्य भरत मुनि दोषों को नाटकाश्रित मानते हैं और रंग को दोषों का विषय बनाते हैं।^२ भरत मुनि के मत के विपरीत आचार्य बानन दोष का गुण का विषय बनाते हैं।^३ किन्तु उक्त शाला वर्जितपात्र दोष की स्पष्ट व्याख्या नहीं कर पाती। दोष की सर्वप्रथम स्पष्ट व्याख्या दण्डी ने की। "होने दोषों को काव्य की विकृति का कारण बताया।^४ महर्षि व्यास दोषों की व्याख्या स्पष्ट करते हुए कहते हैं—'काव्यान्वय में जो उद्देश्य पैदा करते हैं वे दोष हैं।'^५ रत्नेश्वर भी सद्बुद्धों को उद्देश्य पट्टेयान नाम उद्देश्यों को दोषों की सजा दत्त हैं।^६ महिमभट्ट काव्य में अनौचित्य के कारण को दोष बताते हैं।^७ इसी प्रकार धारा नरेस जोर भी औचित्य के परिहार का दोष मानते हैं।^८ आचार्य अय्य स्वान पर वे श्लेष आदि गुणों के विषयों को दोषों की सजा देते हैं।^९ आचार्य मम्मट की परिभाषा पहिले के आचार्यों की परिभाषा से अधिक स्पष्ट है। वे काव्य-दोषों की व्याख्या करते हुए कहते हैं—'किन्तु मुख्य अर्थ का अपरूप हो, वह दोष है। काव्य में जो भी मुख्य होता ही है। किन्तु उसी रस के आश्रित आचार्यों भी मुख्य होता है। तथा रस और आचार्यों दोनों के उपयोग में आने वाले शब्द आदि भी होते हैं, अतः दोष उन शब्दों और अर्थों में भी माना जायगा।'^{१०} मम्मट की परिभाषा के आधार पर पश्चिमीय विद्वानों ने रस के अपरूप उद्देश्यों को दोष

१. "Faults are not the less faults because they arise from the heedlessness of genius. He (Longinus) warns us against bombast, puerility or affectation, and the conceits of 'ingenuity'."

—The Making of Literature.

२. 'एते दोषास्तु विज्ञेया सूरजिर्नादिकाधमा ।
एत एव विषयस्ता गुणा काव्येषु कीनिता ॥'—'नाट्यशास्त्रम्'
३. 'गुणविषयकारमानो दोषाः ।'—'वाक्यालङ्कार सूत्र'
४. 'दोषा विषयमे तत्र गुणा सप्ततये यथा ।'—'काव्यालङ्कार'
५. 'उद्देश्यजनको दोषः ।'—'अग्नि पुराण'
६. 'सद्बुद्धोद्देश्यत्वेन हि दोषता ।'—'रत्नेश्वर'
७. 'शब्द दोषाणमनौचित्यो ।'—'व्यक्तिविवेक'
८. 'तत्र दोषहानिमनौचित्यादि परिहारेण ।'—'शृङ्गार शतक'
९. 'गुणानां बुद्धये यत्र श्लेषादीनां विषयम् ।'—'सरस्वती कलाभरण'
१०. 'महोपाहृतिर्दोषो रसश्च मुख्यस्तदर्थपादात्म्य ।
उन्नयोपयोगिनः स्युः शब्दाद्यास्तैव तेष्वपि स ॥'—'काव्य प्रकाश'

माना ।^१ इसी के समान विद्यानाथ ने भी रस के अपकर्षक हेतु को दोष की संज्ञा दी ।^२

हिन्दी के अधिकांश आचार्यों ने मम्मट तथा विश्वनाथ की परिभाषा को अपनी काव्य-दोष की परिभाषा का आधार बनाया । चिन्तामणि ने शब्द, अर्थ और रस को अपकर्ष करने वाले तत्त्वों को दोष कहा ।^३ कुलपति ने दोष को रसो-द्रेक में बाधा स्वरूप माना ।^४ भिलारीदास ने दोष की स्थिति शब्द, वाक्य, अर्थ और रस में गानी ।^५ प्रतापसिंह ने मम्मट की भाँति मुख्य अर्थ में बाधा उपस्थित करने वाले तत्त्वों को दोष बताया ।^६ सुप्रसिद्ध साहित्यशास्त्री डॉ० नगेन्द्र ने दोष की बड़ी सुसंगत और सुस्पष्ट परिभाषा की है—“मूल रूप में रस और गौण रूप में शब्द और अर्थ के अपकर्ष द्वारा काव्य का अपकार करने वाले तत्त्व दोष कहलाते हैं ।”^७ इस प्रकार प्रायः सभी आचार्य रसोद्रेक में बाधा स्वरूप होने वाले तत्त्वों को दोष मानते हैं ।

वास्तव में काव्य का मुख्य उद्देश्य रस संचार करना है, किन्तु जहाँ रस के संचार में किसी कारणवश बाधा पहुँचती है, वहाँ वे कारण ही दोष कहे जाते हैं । दूसरे शब्दों में—काव्य में ऐसे प्रयोग जिनसे रस का अपकर्ष होता हो अथवा रसोद्रेक में बाधा पहुँचती हो, दोष कहलाते हैं । दोष के उत्पन्न होने के निम्न तीन कारण कहे जाते हैं—

- (१) वे कारण जो काव्य के रसोद्रेक में बाधा पहुँचाते हैं ।
- (२) वे कारण जो काव्य की रस-प्रतीति में विलम्ब उत्पन्न करते हैं । और
- (३) वे कारण जो काव्य की रस-प्रतीति में विघात उत्पन्न करते हैं ।

१. 'दोषास्तत्प्रापकर्मका'—'साहित्यदर्पण'
२. 'दोषः काव्यापकर्षकस्य हेतुशब्दार्थयोश्चरः ।'—'प्रतापनन्दयसोमुषण'
३. 'शब्द अर्थ रस को जु डत देखि परे' अपकर्ष ।
दोष कहत हैं ताहि को सुने घटतु है हर्ष ॥'—'कविकुल कल्पतरु'
४. शब्द अर्थ में प्रगट हूँ, रस समझन नहि देख ।
सो दूषण तन मन विधा, जो जिय को हरि लेय ॥'—'रस रहस्य'
५. 'दोष शब्द हैं वाक्य हैं, अर्थ रसद्वय में होय ।
तेहि तजि कविताई करे, सज्जन सुमती सोय ॥'—'काव्यनिर्णय'
६. 'अर्थ दोष के मुख्य में, घात करत जो होई ।
ताको दूषण कहत हैं शब्द अर्थ रस सोई ॥'—'काव्यचिन्तास'
७. 'भारतीय काव्य शास्त्र की भूमिका' से ।

दोष कितन प्रकार के होते हैं ? काव्यशास्त्र के सर्वप्रथम आचार्य भरत मुनि ने दस प्रकार के दोषों का वर्णन अपने 'नाट्यशास्त्रम्' में किया है।^१ नामह ने ग्यारह दोषों की कल्पना की और आग दण्डी ने भरत मुनि की भाँति दस ही दोषों का उल्लेख किया। नवप्रथम वामन ने दोषों का वैज्ञानिक रूप से वर्गीकरण किया। उन्होंने दोषों के चार भेद—शब्दगत, अर्थगत, पदगत और रसगत, किये। रुद्रभट्ट ने दोषों की एक वाटि—रस दोष के नाम से कल्पित की। आनन्दवर्द्धन ने भी 'रस-दोष' का उल्लेख किया। भोजदेव ने सबप्रथम प्रबन्धगत दोषों की ओर भी दृष्टिपात किया। मम्मट ने अपने 'काव्य प्रकाश' में दोषों का सर्वांगपूर्ण विवेचन किया है। इन्होंने दोषों के चार प्रमुख भेद—पदगत, शब्दगत अर्थगत और रसगत, नाम से किये हैं। भरत और दण्डी के समय जिन दोषों की संख्या दस थी वह मम्मट के समय में आकर साठ से भी अधिक हो गई। विश्वनाथ ने भी मम्मट के अनुकरण पर ही काव्य-दोष का विवेचन किया है। इन्होंने पदाक्ष नाम से दोषों का एक और वर्गीकरण किया है।^२ हिन्दी-काव्य शास्त्र की परम्परा में केशवदास सर्व-प्रथम आचार्य मान जाते हैं। केशवदासजी ने अपने 'कविप्रिया' ग्रन्थ में २२ दोषों का विवेचन किया है।^३ केनङ्क के पञ्चाक्ष चिन्तामणि ने शब्दगत, अर्थगत और रसगत दोषों का उल्लेख किया।^४ धुनपति ने भी चिन्तामणि के अनुकरण पर दोषों के तीन प्रमुख भेद ही किये।^५ सोमनाथ ने उक्त तीन प्रमुख भेदों के अतिरिक्त एक चौथा भेद 'वृत्त-दोष' नाम से किया।^६ भिस्वारीदास ने अपने ग्रन्थ 'काव्य निणय' में दोषों के चार प्रमुख भेद—शब्दगत वाक्यगत, अर्थगत और रसगत, किये हैं।^७ आजन्त काव्य-दोष के सामान्यतः तीन भेद—(१) शब्द अथवा पद-दोष, (२) अर्थ-दोष, और (३) रस-दोष—ही सचमान्य हैं।

काव्य-दोष के बारे में यह जानना भी परमावश्यक है कि दोष काव्य में सर्वदा अनौचित्य के कारण ही नहीं होते, अपितु वे कभी-कभी औचित्य के पोषक भी होते

१. 'अगूढमर्यान्तरमयहीन

निप्रायमेवायमनिष्क्रुतायम् ।

न्यायादपेत विषम विसिद्धि ।

शब्दभ्युत च दस काव्यदोषा ॥'—नाट्यशास्त्रम्

२. 'ते पुन पञ्चधा भवन्ति । पदे पदशे वाक्यादयः सम्भवन्ति रसेऽपि यत् ।'—'साहित्य दर्पण'

३. देखिये 'कविप्रिया' का तीसरा अध्याय ।

४. देखिये 'कविकुल-वत्पतर' का चतुर्थ प्रकरण ।

५. देखिये 'रस रहस्य' का पंचम प्रकरण ।

६. देखिये 'रस-पीपूष निधि' की इच्छीतवीं तरंग ।

७. 'दोष शब्दों, वाक्यों, अर्थ रसों में होते हैं।'—'काव्य-निर्णय'

हैं। जहाँ वे औचित्य के पोषक होते हैं वहाँ उनके दोषत्व का परिहार हो जाता है, अतः दोषों का विवेचन करते समय उनके प्रयोग पर भी दृष्टिपात कर लेना चाहिये। दोष अनित्य पदार्थ हैं अर्थात् वे सभी अवस्थाओं में एक से नहीं रहते। दोष काव्य के शोभाकारक उपादान भी बन सकते हैं। भारतीय काव्य-शास्त्र के आचार्य इस तथ्य से अवगत थे। भरत मुनि ने अवश्य ही इस ओर ध्यान नहीं दिया है किन्तु उनके बाद के आचार्य भामह ने अपने ग्रन्थ 'काव्यालङ्कार' में लिखा है—'कहीं-कहीं दुष्ट कथन भी उसी प्रकार शोभा देता है जिस प्रकार मालाओं के बीच में बँधा हुआ नीला पत्ता शोभा देता है। कोई दोष भी शब्द आश्रय के कारण उसी प्रकार सौन्दर्य युक्त ही शोभित होता है जिस प्रकार कामिनी के नेत्र में काला काजल शोभित होता है।'^१ भामह ने अपने इस कथन के स्पष्टीकरण के लिये एक उदाहरण 'पुनरुक्ति दोष' के बारे में दिया है। उनका कथन है कि साधारणतः पुनरुक्ति दोष समझा जाता है किन्तु वक्ता के शोक, हर्ष, भय आदि भावों से आवेशमय हो जाने के कारण 'पुनरुक्ति दोष' नहीं माना जायेगा।^२ भामह के इस कथन से स्पष्ट है कि उनकी तीव्र दृष्टि दोषों की इतनी सूक्ष्म विवेचना की ओर भी गई थी। वास्तव में उनका यह विवेचन मनोविज्ञान की इतनी सुदृढ़ भूमि पर आधारित है कि सहसा चकित हो जाना पड़ता है। भामह के बाद काव्यशास्त्र में आचार्य दण्डी का पदार्पण होता है। दण्डी ने भी इस मर्म को भली-भाँति समझा था। अपने ग्रन्थ 'काव्यादर्श' में वे इसी तथ्य को स्पष्ट करते हुए कहते हैं कि कभी-कभी कवि की कुशलता से दोष, दोषत्व की सीमा को लाँच कर गुणों की सीमा में पहुँच जाते हैं। आगे वे अपने कथन को स्पष्ट करते हुए कहते हैं कि सामान्यतः अशार्थ दोष काव्य में हेय माना जाता है किन्तु वही पागल, बालक तथा रोगी चित्त वाले व्यक्ति के मुख से कहे जाने वाले कथन में दोष नहीं माना जावेगा। इसी प्रकार साधारणतः पुनरुक्ति दोष समझा जाता है किन्तु अनुकम्पादि विवक्षित होने पर यह दोष नहीं रह जाता।^३

१. 'सन्निवेशविशेषात्तु दुक्तमपि शोभते ।
नीलं पलाशमावद्धं मन्तराले स्त्रजमिव ॥
किञ्चिदाभ्रपसीन्दर्याद् घत्ते शोभाप्रसाध्नुपि ।
कान्ताविलोचनन्यस्ते मलोमतमिवाञ्जनम् ॥'—'काव्यालङ्कार'
२. 'भयशोकाभ्यसूपासु, हर्षविस्मययोरपि ।
यथाह गच्छ गच्छति, पुनस्तत् न तद्विदुः ॥'—'काव्यालङ्कार'
३. 'विरोधः सकलोऽप्येष गद्याचित् फकिौद्यलात् ।
उत्क्रम्य दोषगणनां गुणदोषौ विमाहते ॥
समुदायार्थशून्यं यत् तद् अपार्यमितीष्यते ।
उन्मत्तमत्तवालामामुक्तेरन्यत्र दूष्यति ॥
अनुकम्पाद्यतिशयो यदि कश्चिद्विवक्ष्यते ।
न दोषः पुनरुक्तोऽपि प्रत्युतेयमलंक्रिय ॥'—'काव्यादर्श'

दण्डी के परवात् रट्ट न इस सम्बन्ध में बड़ी मार्मिक और सम्भोर विवचना
 जपन ग्रन्थ 'काव्यालङ्कार' में प्रस्तुत की है। उनका कथन है कि दोष किसी किसी
 स्थिति में काव्य के सामाजिक उपादान भी बन जाते हैं। कथन की पुष्टि के लिए
 ग्राम्य दोष का उदाहरण दत्त हुए वे कहते हैं कि काव्य में ग्राम्य जना की भाषा
 का प्रयोग करना दोष अथवा है किन्तु किसी विशेष स्थिति में यह दोष अपने दोषत्व
 में मुक्त होकर गुण की सीमा में विराजित हो जाता है।^१ दोष-परिहार के सम्बन्ध
 में एक और बात भी उन्होंने बहुत लक्ष्यपूर्ण कही है। उनका कहना है कि दोष उस
 समय ना अथवा दोष से मुक्त हो जाते हैं जब उनका केवल अनुकरण काव्य अथवा
 नाटक में किया गया हो। काव्य या नाटक में दोषों का अनुकरण उन्हीं गुण की महीनी
 पदों में विभूषित कर देता है।^२ आनन्दवदन न इस सम्बन्ध में अपेक्षाकृत अधिक
 वैज्ञानिक रूप से विस्तारपूर्वक किया है। उन्होंने रस-दोषों की मार्मिक समीक्षा प्रस्तुत
 करते हुए उन स्थितियों का भी वर्णन किया है जब अनौचित्य बड़े जान वाले
 उपादान औचित्य की सीमा में विराजित हो जाते हैं। दोषों को वे अनित्य बताते
 हैं—अर्थात् किसी विशेष स्थान में एक दोष अपने दोषत्व से रहित होकर गुण भी
 बन सकता है। कथन की प्रमाणित करने के लिये वे धृति-कटुत्व-दोष का उदाहरण
 देते हुए कहते हैं कि धृति-कटुत्व-दोष शृङ्गार रस में ही दोष माना जाता है किन्तु
 वीर और रौद्र रस में वह दोष नहीं रहता।^३ चारा-नरेज नोजराज ने भी उन
 स्थितियों का विवरण किया है जब दोषों का दोषत्व मिट जाता है और वे गुण रूप
 में परिवर्तित हो जाते हैं। उनका कथन है कि यदि अपने कौशल से दोषों के दोषत्व
 को दूर कर सकता है और उनको गुणों की सीमा में ला सकता है।^४ पण्डितराज
 विश्वनाथ मम्मट द्वारा प्रतिपादित काव्य की परिभाषा की समीक्षा करते हुए कहते
 हैं कि सबदा दाप से हीन काव्य रचना बहुत कम रत्न को मिलती है। जैसे कीटा
 का जाने से किसी रत्न का रत्नत्व दूर नहीं हो जाना, उसी प्रकार धृति-कटुत्व आदि
 दोष काव्य के काव्यत्व को नहीं हटा सकते।^५ हिन्दी काव्य-शास्त्र के आचार्य

१ 'अयं विशयः पञ्चाङ्गा सम्प्रति सदा कश्चिद् विमलस्तेषां।

अनुचितनाथ मुञ्चति तथाविध तत्पद सदापि ॥'—'काव्यालङ्कार'

२ अनुकरणनावर्धितमसमर्थादि स्वरूपतो गच्छतु।

न भवति दुष्टमताहक् विपरीतकितव्यं च ॥'—'काव्यालङ्कार'

३ 'धृतिदुष्टादयो दोषा अनित्या य च सूचिता।

एवमात्मनैव शृङ्गारे ते हेया इत्युच्यन्ते ॥'—'ध्वन्यालोक'

४ विरोध सकलप्यथ कदाचित् कविकौशलात्।

उत्क्रम्य दोषगणनां गुणबोधो विधातुः ॥'—'सरस्वती कण्ठानरण'

५ किञ्चय काव्य प्रविरलविषय निविषय वा स्यात्, सबदा निर्दोषस्य कान्तमसमवात्।

रत्नारिलक्षण कीटानुवेधादिपरिहारवत्। नहि कीटानुवेधादयो रत्नस्य रत्नत्व
 ध्याह तुमीषा, किन्तुषादेवतारत्नमेव कतु न, तद्वज्र धृतिदुष्टादयोऽपि काव्यस्य।'
 —'साहित्यरत्न'

भिखारीदास ने भी उन अवस्थाओं का वर्णन किया है जब दोष अपने दोषत्व से मुक्त हो जाता है ।^१

वास्तव में कवि का आसन बहुत उच्च माना गया है । वह इस लोक से पृथक् एक नये लोक का निर्माण भी अपने काव्य में कर सकता है और उस लोक में वह ऐसी वस्तुओं और व्यापारों का वर्णन कर सकता है जो लोक विरुद्ध और स्याति विरुद्ध हों । कवि-जगत् में कुछ ऐसी बातें प्रचलित होती हैं जो इस लोक में नहीं मिलती—केवल कवि-कल्पना की उपज होती हैं । किन्तु कवि उन्हीं को सत्य मानकर अपने काव्य में चित्रित करते हैं । पाप आकारहीन और अदृश्य वस्तु है किन्तु कवि-जगत् में पाप को काले (मलिन) रूप में वर्णित किया जाता है । इसीलिये विश्वनाथ ने एक स्थान पर कहा है कि कवि-सम्प्रदाय में ऐसी बातें प्रचलित रहती हैं जिन में प्रसिद्धि-विरुद्धता होती है ।^२ प्रसिद्धि-विरुद्ध होने पर भी वहाँ दोष नहीं माना जाता । कवि हृष्टि बड़ी व्यापक और कल्पनाशील होती है । वह केवल इसी जगत् से संतुष्ट नहीं रहता अपितु वह अपना नया जगत् भी रच लेता है । शेषसपीयर के अनुसार कवि की दृष्टि पृथ्वी से स्वर्ग और स्वर्ग से पृथ्वी तक घूमती है और जैसे-जैसे उसकी कल्पना अलक्ष्य को लक्ष्य करती जाती है वैसे-वैसे कवि उन्हीं रूप देता है और जिनका अस्तित्व तक नहीं उनको नाम रूप देकर संसार में ला देता है ।^३ अतः कवि की दृष्टि में प्रत्येक वस्तु का अस्तित्व सम्भव है । कोई भी क्रिया या व्यापार का होना उसके लिये असम्भव नहीं है । इसलिये किसी भी कविता की परीक्षा करते समय काफी सजगता और सावधानी की आवश्यकता है क्योंकि यदि कवि ने किसी स्थान पर ऐसा वर्णन कर दिया है जो साधारणतः दोष-पूर्ण कहा जा सकता है लेकिन सचेष्ट और गम्भीरता से देखने पर कवि का उद्देश्य ग्राह्य हो सकता है और जिसे दोषपूर्ण कविता समझ रखा या वह दोषों से सर्वदा विहीन हो सकती है । दोषों का कविता में होना बुरा अवश्य है किन्तु जैसा कि ऊपर विवेचन किया जा चुका है कि यह आवश्यक नहीं है कि एक स्थान पर जो दोष है

१. 'कहूँ शब्दालङ्कार कहूँ छन्द कहूँ तुक हेतु ।

कहूँ प्रकरन बस दोषहूँ मन अदोष सचेतु ॥

कहूँ अदोषी दोष कहूँ, दोष होत गुन खानि ।

उदाहरन कछु कछु कहौं, सरल सुमति दृढ़ जानि ॥'

२. "कधीनां समये स्यातः गुणः स्यातिः विरुद्धताः ।"—'काव्य-मिर्णय'

3. "The poet's eye in a fine frenzy rolling

Doth glance from heaven to earth from earth to heaven.

And as imagination bodies forth

The form of things unknown, the poets

Pen turns them to shape and gives

To airy nothing a local habitation and a name."

—'Midsummer Night's Dream.'

वह प्रत्यक्ष स्थान पर दोष ही हो। इससे विररीत एक स्थान का दाप अन्य स्थान पर गुण भी हो सकता है। भारतीय-नाट्य शास्त्र के आचार्यों ने नवित्ता की परख के लिए यह मानदण्ड स्थापित किया था किन्तु साधु म. पूर्ण विवेचन के साथ इन बातों से भा. सचेत कर दिया था कि नवित्ता की परख करने समय आलोचक को स्थूल दृष्टि से न देखकर सूक्ष्म और तीव्र दृष्टि से देखना चाहिए। साहित्यिक मानदण्ड बाद में बनते हैं पहिले काव्य-कृति जा जाती है। अतः 'कोई कृति—साहित्य है अथवा नहीं इसका निषय तो साहित्यिक मानदण्डों से हो जाता है किन्तु साहित्य की उच्चतम कृतियों की परख कथन साहित्यिक मानदण्डों से नहीं की जा सकती।'^१ अतः यह आवश्यक है कि किसी कृति की परख करते समय आलोचक को अन्यन्त धैर्य मन्त्रमना और सहिष्णुता से काम लेना चाहिये। दापा का दाप्य म होना हेतु अवश्य है नकिन्तु सब स्थान पर नहीं। बिना स्थान पर दोष, काव्य म हेतु है और किस स्थान पर नहीं है—इसकी खोज करना विवेकी आलोचक का काम है।

यहाँ कुछ प्रमुख काव्य-दोषों का विवेचन आवश्यक प्रतीत होता है। पहिले संकेत किया जा चुका है कि काव्य दोषों की सामान्यतः तीन कोटियाँ बनाई गई हैं—(१) शब्द अथवा पद-दोष, (२) अर्थ-दोष और (३) रस-दोष।

शब्द अथवा पद-दोष

काव्यानन्द ग्रहण करते समय सर्वप्रथम हमारी दृष्टि शब्दों की रचना की ओर जाती है और यदि शब्दों की रचना में ही कबहूँ त्रुटि मिलती है तो आगे मिलने वाला काव्यानन्द समाप्त-प्राय हो जाता है। अतः जहाँ शब्दों की रचना एवं प्रयोग के कारण काव्यानन्द में बाधा पहुँचे, वहाँ शब्द-दोष माना जाता है। प्रमुख शब्द-दोष निम्न माने गये हैं—

श्रुत सत्कृति दोष वहाँ माना जाता है जहाँ काव्य में ध्याकरण अथवा भाषा के नियमों की उपेक्षा की गई हो। पातञ्जलि का इस सम्बन्ध में कथन है—
 व्याकरण शास्त्र का ज्ञाता विद्वान् यदि उचित समय पर शब्दों का वास्तविक रूप से प्रयोग करता है तो वह अत्यन्त उन्नति को प्राप्त होता है किन्तु जो विद्वान् भाषा के समुचित प्रयोग को जानते हुए भी यदि जगुड़ शब्द का प्रयोग करता है

1 'The greatness of the literature cannot be determined solely by literary standard, though, we must remember that whether it is literature or not can be determined by literary standard only'

तो वह अपकीर्ति प्राप्त करता है ।”^१ स्पष्ट ही पातञ्जलि ने व्याकरण-विरुद्ध प्रयोग को अत्यन्त हेय ठहराया है । व्याकरण और भाषा-विरुद्ध दोष पाँच प्रकार के माने गये हैं—(१) सन्धि-दोष, (२) प्रत्यय-दोष, (३) वचन-दोष, (४) लिंग-दोष और (५) कारक-दोष ।

किन्तु काव्य में यदि किसी ऐसे पात्र के कथन में व्याकरण-विरुद्ध प्रयोग मिले जो अशिक्षित और गँवार है तो वहाँ यह दोष नहीं माना जायेगा ।

श्रुति-कटुत्व-दोष कानों को अश्रिय लगने वाले शब्दों के प्रयोग से उत्पन्न होता है । शब्दों की अपनी ध्वनि होती है—र, म, स, ज आदि शब्द कोमल और मधुर ध्वनि को उत्पन्न करते हैं जब कि ट, ड, ध, ङ, ठ आदि शब्द कठोर और फानों को कटु भावून पड़ते हैं । संयुक्ताक्षर तथा सभ्ये सभास भी काव्य के प्रवाह में गड़बड़ी उत्पन्न करते हैं अतः कवि को इनसे यथासाध्य बचना चाहिये । केवल भारतीय-साहित्य-शास्त्री ही इस बात को नहीं मानते, अपितु पाश्चात्य-साहित्य-शास्त्री भी इसके समर्थक हैं । अरस्तू का कथन है कि यदि सुकुमार विषय का वर्णन कठोर भाषा में किया जायेगा तो काव्य कभी भी प्रभावोत्पादक नहीं बन सकता ।^२ आंग्ल कवि पोप भी एक स्थान पर कर्ण-कटुता का काव्य में विरोध करते हैं ।^३ स्टीवेन्सन भी कटुता पैदा करने वाले शब्दों का काव्य में प्रयोग बुरा बताते हैं ।^४ आनन्दबर्द्धन ने भी शृङ्गार आदि मधुर रसों में ढकार, संयुक्त सकार आदि का अत्यधिक प्रयोग हानिकारक माना है ।^५

१. ‘यस्तु प्रयुङ्क्ते कुशलो विशेधे सम्बन्धभावव्यवहार काले ।
सौजस्तमाप्नोति जयं परम वाग्योगविद् बुध्यति चापसरः ॥’

2. ‘It is a general result of these considerations that, if a tender subject is expressed in harsh language.....there is a certain loss of persuasiveness.’
—‘*Rhetorics*.’

3. ‘It is not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an echo of sense.’ —‘*Essay on Criticism*.’

4. ‘To understand how constant is this pre-occupation of good writers, even where its results are least obtrusive, it is only necessary to turn to the bad. There indeed you will find cacophony supreme, the rattle of incongruous consonants only relieved by jaw-breaking hiatus and whole phrases not to be articulated by power of man.’

५. ‘शषी सरेफसंयामौ ढकारश्चापि नृपस्य ।
विरोधिदः स्युः शृङ्गारे तेनवर्णा रसच्युतः ॥’—‘*ध्वन्यालोक*’

शुद्धर अर्द्ध वीर्य राग म हा का रहु ता प्रयोग बुरा माना जाता है निन्तु रोर रीद अर्द्ध रसा म इनका प्रयोग दास न होकर गुा माना जायेगा । आनन्दवदन न कहा भी है कि वचन यदि बान्तर अर्द्ध रस म मात्र प्रवृत्त करन क नियत जए ता रा क उद्धारन बन जात है । क्योंकि धृति-कटुभ दोन शुद्धर म ही दास माना जयगा निन्तु रोर, रीद अर्द्ध रस म यही वास्तवी है ।^१ श्रीक साहित्य शास्त्री व भी बजार रसा का प्रयोग जावररी रीति के लिए आवश्यक बताया है । ओजस्वी रसि म क वापराता वी अनुसमुक्त करता है ।^२

शाम्बर रास वही मना जाता है वही काव्य म साम्बरनो की ऐसी भाषा का प्रयोग किया जाय जि मन्व ध्वनि प्रयोग न करत हा । किसी विशेष प्रदश मे प्रचलित शब्दों क प्रयोग क कारण भा साम्बर दास उत्पन्न हाता है । जग्न बासीकक डा० जानसन काव्य म गवार बामबात क शब्दों का प्रयोग हय समझत हैं ।^३ इसी प्रकार एडमन भी नई गवार शब्दों का प्रयोग बुरा बताते हैं ।^४

हिन्तु जहाँ बाटन अथवा काव्य म किसी एत पात्र का कथन है जो शानीय है तो वही प रास नहीं माना जायगा । इसीविधे बाबाय रसट का कथन है कि

१ 'त एष तु विवेचयन्ते वीर्यसाहसोमे यथा ।

तथा त वीर्ययेन तेन वर्णा रसद्वयुत ॥

धृतिदुष्टारयो वीर्या अनित्या ये च सुचिता ।

स्वशाम्बर्यं शुद्धारे त हेमा इत्युचरिता ॥'—'पञ्चमालोक'

2 'Vehemence creates a kind of power in composition Roughness of sound also in many cases indicates power, like the effects of uneven roads.'

3 'Language is the dress of thought, and as the noblest man or most graceful action would be degraded and obscured by a garb appropriated to the gross employments of rustics or mechanics, so the most splendid ideas drop their magnificence, if they are conveyed by words used commonly upon low and trivial occasions, debased by vulgar mouths, and contaminated by inelegant applications.'

4 'Since it often happens that the most obvious phrases, and those that are used in ordinary conversation, become too familiar to the ear and contract a kind of meanness by passing through the mouth of vulgar, a poet should take particular care to guard himself against idiomatic ways of speaking'

विशिष्ट दशाओं में ग्राम्यत्व दोष, दोषत्व से मुक्त होकर गुण कोटि में विराजित हो जाता है ।^१

अश्लीलत्व दोष काव्य में घृणा, लज्जा अथवा अमंगलसूचक शब्दों के प्रयोग के कारण उत्पन्न होता है । सम्य व्यक्ति न तो ग्राम्यत्व दोष के अन्तर्गत आने वाले शब्दों को प्रयोग करता है और न ही अश्लीलत्व सूचक शब्दों का । किन्तु ग्राम्यत्व सूचक शब्दों का प्रयोग वह सम्य संसार में प्रचलित न होने के कारण नहीं कर पाता और अश्लीलत्व सूचक शब्दों का प्रयोग यद्यपि समाज में प्रचलित तो रहता है किन्तु सम्मता के नाते ऐसे शब्द प्रयोग को वह दूषित समझता है ।

किन्तु काव्य-शास्त्र के वर्णन में लज्जा सूचक शब्द इस दोष से रहित माने जायेंगे । राजशेखर का कथन है कि प्रसंग आने पर अश्लीलतापूर्ण वर्णन करने पड़ते हैं और यह उचित भी है । ऐसे अश्लील अर्थों का उल्लेख वेदों और शास्त्रों में भी पाया जाता है ।^२

काव्य में सरल शब्दों का प्रयोग कवि को करना चाहिये । अप्रचलित शब्दों का प्रयोग काव्य को कुरुह बना देता है । सरलता से समझ में न आने वाले शब्दों का प्रयोग भी काव्यानन्द ग्रहण करने में बाधा उपस्थित करता है । एडीसन ने दुर्बोध और अस्वाभाविक शब्द-प्रयोग न करने की चेतावनी दी है ।^३ अप्रचलित शब्द के प्रयोग से काव्य में 'अप्रतीतत्व दोष' उत्पन्न होता है तथा दुर्बोध शब्दों के प्रयोग से 'विलम्बित्व' दोष माना जाता है । कई शब्द ऐसे भी होते हैं जिनके एक से अधिक अर्थ होते हैं किन्तु लोक में उनका एक ही अर्थ प्रचलित होता है । जैसे—'विष' शब्द के जल और जहर—दो अर्थ हैं किन्तु लोक में 'विष' को जहर के अर्थ में प्रयुक्त किया जाता है और यह इस अर्थ में प्रचलित भी है किन्तु जहाँ अप्रचलित अर्थ का प्रयोग किया जाये वहाँ 'निहितार्थ' दोष माना जाता है ।

१. 'अर्थविशेषवशाद्वा सम्येऽपि तथा कचिद् विभक्तैर्वा ।
अनुचितभावं मुञ्चति तथापि तत्पदं सर्वत्र ॥'—'काव्यालङ्कार'
२. 'प्रक्रमापत्रो निर्दोषनीय एवावस्यः 'इति याप्यवरीयः । तदिदं श्रुतो शास्त्रे चोपलभ्यते ।'—'काव्यमीमांसा'
३. "The judgment of a poet very much discovers itself in shunning the common roads of expression without falling into such ways of speech as may seem stiff and unnatural ; he must not swell into a false sublime by endeavouring to avoid the other extreme."
—'On Milton'

काव्य में जहाँ केवल मात्रा, वर्ण आदि की गिनती पूरी करने के लिए किसी शब्द का अनावश्यक प्रयोग किया जाता है वहाँ 'निरर्थक' दोष माना जाता है। इसी प्रकार जहाँ एक या एक से अधिक शब्दों को वाक्य में से हटा देने से अर्थ में बाधा न पहुँचकर काव्य के सौन्दर्य में वृद्धि हो होगी हो तो वहाँ 'अधिक परत्व' दोष माना जायेगा। इनका विरहीन यदि वाक्य में आवश्यक शब्दों के छूट जाने से अर्थ के बोध में बाधा उपस्थित हो रही हो तो वहाँ 'न्यून परत्व' दोष होगा। किन्तु काव्य में शरीरों, पावन अथवा बालक के कड़े हुए वाक्यों में ये दोष नहीं माने जायेंगे।

अर्थ-दोष

हम काव्य में शब्दों का अर्थ समझ कर ही भाव ग्रहण करते हैं किन्तु जहाँ पर अर्थ ग्रहण करने में किसी कारणवश बाधा पहुँचे तो वहाँ अर्थ-दोष होता है।

एक शब्द या वाक्य द्वारा अभीष्ट अर्थ का बोध हो जाने पर भी जहाँ अन्य शब्द या वाक्य का पुनः प्रयोग हो वहाँ पुनरुक्ति दोष होता है।

'पुनरुक्ति' से किसी कवि के भाव-दाहिण्य तथा शब्द-दाहिण्य का पता चलता है, अतः इसको काव्य में दोष माना गया है। किन्तु 'पुनरुक्ति' कहीं-कहीं पर दोष के स्थान पर गुण या भनवार भी बन जाता है। दण्डी के अनुसार अनुश्रुति विवक्षित होने पर पुनरुक्ति दोष नहीं रह जाता।^१ भाष्य के अनुसार भय, शोक, हर्ष, विस्मय आदि भावों से मन आवेगमय हो जाने से पुनरुक्ति दोष का दोषत्व दूर हो जाता है।^२ पाश्चात्य आलोचक वाल्टर रैंसे भी किसी बात पर जोर देने के लिये पुनरुक्ति को श्रेष्ठ साधन मानते हैं।^३

कुछ दोष शोक-विषाद वर्णन से उत्पन्न होते हैं। शोक में प्रसिद्ध क्रम के विरुद्ध वर्णन में दुष्कर्मत्व दोष माना जाता है।

- १ 'अनुकम्पाद्यतिशयो यदि कश्चिद्विवक्ष्यते ।
न दोषा पुनरुक्तोऽपि प्रयुतेयमलक्रिया ॥'—'काव्यप्रकाश'
- २ 'मयशोराम्यसुपासु हृषविस्मययोरपि ।
यथाह गच्छ गच्छति पुनरुक्त न तद्विदुः ॥'—'काव्यालङ्कार'
- ३ "Repetition is the strongest generator of emphasis known to language"—'Style'

लोक-प्रसिद्धि के विरुद्ध वर्णन करना 'प्रसिद्धि विरुद्ध' दोष के अन्तर्गत आता है ।

श्लीलता के विरुद्ध वर्णन करने से 'श्लील-विरुद्ध' दोष माना जाता है और देश-विशेष के वर्णन में उस देश में न मिलने वाली वस्तुओं के वर्णन से 'देश-विरुद्ध' दोष होता है । सहारा के रेगिस्तान में आग्न कानन का वर्णन करना इसी दोष के अन्तर्गत आयेगा । इसी प्रकार प्रकृति के व्यापारों या उसकी वस्तुओं के गुणों के विरुद्ध वर्णन करने में 'प्रकृति-विरुद्ध' दोष माना जाता है । इतिहास विरुद्ध वर्णन करने में 'काल-विरुद्ध' दोष होता है । अजोक के काल में रेलगाड़ी का वर्णन करना इसी प्रकार का दोष माना गया है ।

उक्त सभी दोष लोक-प्रसिद्धि के विरुद्ध वर्णन के कारण उत्पन्न होते हैं । किन्तु स्वयं कवि सम्प्रदाय में कुछ ऐसी बातें प्रचलित होती हैं जो लोक-प्रसिद्धि के विरुद्ध होती हैं किन्तु फिर भी वे दोष के अन्तर्गत नहीं आती । इसी को दृष्टि में रख कर पं० विश्वनाथ ने कहा है—

‘कवीनां समये स्यातः गुणः स्यातिः विरुद्धता ।’

अर्थात् कवियों के सम्प्रदाय में जो बातें प्रसिद्ध हैं उनमें प्रसिद्धि विरुद्धता गुण होता है । उदाहरणार्थ, पाप रूप-रंग विहीन वस्तु है किन्तु कवि-सम्प्रदाय में इसका रंग काला माना गया है, इसी प्रकार अनुराग रंगहीन वस्तु होने पर भी इसको अरुण रंग का माना जाता है । पाश्चात्य आलोचक एडोसन ने भी इसी तथ्य का समर्थन करते हुए एक स्थान पर लिखा है कि कवि चाहे तो वसन्त और शरद ऋतुओं की शोभा का एक ही साथ वर्णन कर सकता है, इतना ही नहीं यदि वह चाहे तो वर्ष-विषम की सुन्दरता के लिए वर्ष भर की शोभा से सहायता ले सकता है । कवि जैसमीन, गुलाब और बुडलाइन पुष्पों को एक साथ ही खिला सकता है । वह सिली, वायलेट, अमरान्थ नामक कुसुमों से एक ही साथ अपनी खेया की सजा सकता है ।^१

रस-दोष

उत्कृष्ट काव्य वही माना जाता है जिसमें रस की अभिव्यक्ति व्यंग से होती

1. "He may draw unto his description all the beauties of Spring and Autumn and make the whole year contribute to render it the more agreeable. His rose trees, woodlincs and jessamine may flower together and his beds be covered at the same time with lilies, violets and amaranths."—Addison (on Milton)

है। अतः काव्य में रस अनुभाव, स्वाधीभाव, व्यभिचारी भाव आदि व्यंग रूप में होने चाहिये, दूसरे शब्दों में काव्य में उनका उत्पन्न नहीं होना चाहिये क्योंकि इसमें रसानुभूति में अवरोध उत्पन्न होना है। जहाँ एक अवरोध होना है वहाँ रस-दोष माना जाता है।

काव्य में रस स्वाधी भाव, सचारी भाव विभाव, अनुभाव आदि का नाम वर्णित करने से पाठक या श्रोता का उम रस से प्रति आनन्द घट जाता है, फलस्वरूप रस का पूरा परिपक्व उनका हृदय में नहीं हो पाता। अतः काव्य में रस, सचारी भाव का नाम स्पष्ट कर देना हीय प्रजाया गया है। पाश्चात्य विद्वान् विनचेस्टर ने एक स्थान पर लगभग दस बार में बहते हैं।^१ भारतीय काव्य शास्त्र में इसको 'स्वराज्य बाध्यत्व' दोष कहा जाता है।

काव्य में दो विरोधी रसों का एक स्थान पर वर्णन करने से 'परिपक्व रसाङ्ग परिग्रह' दोष पैदा होता है। जब कदम रस का वर्णन करते समय यदि कवि हास्य के उपकरण भी वही प्रस्तुत कर दे तो यह दोष माना जायेगा क्योंकि हास्य रस कदम रस का विरोधी है।

कुछ अन्य प्रकार के भी रस-दोष होते हैं। इसी प्रकार आचार्यों ने प्रबन्ध-काव्य में आने वाले दोषों का भी वर्णन किया है।

1. "When the writer does wish to arouse emotion, how can he do it? Not by talking about the emotion, not even by feeling it himself he must show us the objects that excite the emotion"

—C. T. Winchester

दर्शन और साहित्य में प्रकृति

डॉ० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल 'तत्त्व'

प्रकृति विविध ज्ञान-शास्त्राओं का एक सामान्य व अत्यन्त महत्त्वपूर्ण उपजीव्य है। प्रस्तुत लेख में साहित्य के एक विचार्यी के नाते दर्शन और साहित्य की प्रकृति की भूमि पर देखने का, जिज्ञासु भाव से, एक अल्प प्रयास किया गया है, न तो दर्शन पक्ष का विवेचन किसी भी प्रकार से पूर्ण कहा जा सकता है और न दर्शन और साहित्य के मार्मिक अन्तःसम्बन्धों का स्वरूपोद्घाटन ही। विशेषतः दर्शन-विषयक अपनी प्रकृत सीमाओं से लेखक भली-भाँति अनगत है। मूलतः ज्ञान एक है, और बहु-विषय-स्पर्शी प्रस्तुत विषय साहित्य की केन्द्रीय चेतना से प्रगाढ़तम रूप से सम्बद्ध है और इस विषय पर व्यवस्थित व संक्षिप्त विचारणा अभी बहुत ही कम दिखाई पड़ी है, इसी से प्रेरित हो कर लेखक ने प्रस्तुत विषय पर यत्किंचित् विचार किया है।

प्रकृति का सम्बन्ध साहित्य, दर्शन और विज्ञान—इन तीनों विषयों या ज्ञान-क्षेत्रों से है। पर, सब की दृष्टि प्रकृति के प्रति भिन्न-भिन्न है। उन सब दृष्टियों का विश्लेषण यहाँ न करके केवल इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि 'प्रकृति' के द्वारा जिस वस्तु-प्रसार या विषय-प्रसार का बोध होता है प्रायः उसके केवल एक विशिष्ट अंश—नरैतर बाह्य प्रकृति—उही काव्य का एक विशेष—रामात्मक—सम्बन्ध है, अतः सामान्यतः साहित्य की चर्चा में प्रकृति का ग्रहण एक विशेष सीमा तक और एक विशेष दृष्टि से ही होता है। पर, दार्शनिक दृष्टि जीवन की समग्र बौद्धिक दृष्टि है, अतः प्रकृति के प्रति साहित्यिक दृष्टि को भली-भाँति समझने के लिए यदि उसे पीठिका या परिपायवत् रूप में रख कर देखें तो उपादेय होगा, क्योंकि दर्शन की बौद्धिक दृष्टि और साहित्य की रसात्मक दृष्टि ऊपर से भले ही विभिन्न क्षेत्रों की आरम्भ-पर्यवसित दृष्टियाँ जान पड़ें, पर अपने मूलों में ये दृष्टियाँ परस्पर घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध हैं। इस नाते प्रकृति की दार्शनिक दृष्टि पर विचार आवश्यक है।

प्रकृति-विषयक दार्शनिक दृष्टि (विचार) व साहित्यिक दृष्टि (भाव) का घनिष्ठ सम्बन्ध है। कवि की दृष्टि पूर्ण या-समग्र दृष्टि नहीं जाती है, अतः विचार

और भाव की प्रतिनिधि दोनों दृष्टियाँ जब तक उसमें समन्वित न हो तब तक वह पूर्ण कैसे ? फिर भनाविज्ञान की दृष्टि से भी विचार व भाव—ऊपर से पूर्णतः भिन्न दिखाई पड़ने वाली दो सत्ताएँ—अपन मूल में परस्पर सम्बद्ध हैं। एक के बिना दूसरे का सत्ता नहीं। जब तक बुद्धिपक्ष से भी पूर्णतः विचार न कर लिया जाय तब तक कोरे भावपक्ष का विचार गवदनीय अतुल्य या अप्रामाणिक ही रहगा। इसीलिए कहा गया है कि भावपक्ष बुद्धिपक्ष के भीतर ही रहता हुआ अपना काम करना है, स्वतन्त्र नहीं। और बुद्धिपक्ष या दमनपक्ष के ग्रहण का आशय इसके अतिरिक्त हो ही क्या सकता है कि प्रकृति पर जो दार्शनिक चिन्ता हुई है उसकी पीछिका पर ही विषय का विचार किया जाय। परन्तु यहाँ यह अर्थ भी कहाँ नहीं कि साहि-य-अष्टा या काव्य-अष्टा कबल प्रकृति विषयक दार्शनिक विचार द्वारा ही बँधकर ही मायिक रूप से साहित्य या काव्य में प्रकृति का निरूपण करें, वस्तुतः प्रकृति विषयक दार्शनिक विचारधारा तो मशिन-अमशिन का स प्रत्यक्ष सहज कवि की रचना में दूध में घृत की तरह स्वयमेव समायी रहती है। मजा समीक्षक अवाहल करके उन तत्त्वों को पृथक् ढग से निकाल सकते हैं। कवि काव्य में प्रकृति का विश्लेषणात्मक (Analytical) बुद्धि से प्रयोग न करके ध्वनि की काव्य-स्वीकृत पद्धति से, मकरपातमक या मशिन (Synthetic) प्रयोग ही करता है। प्रकृति के इसी कल्पनात्मक और भावनात्मक विन्यास में कवि की सच्ची व पूर्ण प्रकृति विषयक दृष्टि समायी रहती है।

इस प्रकार प्रकृति को लेकर दार्शनिक दृष्टि और साहित्यिक दृष्टि में अनिष्ट सम्बन्ध टहरता है।

वेदान्त—आचार्य शंकर ने 'मायावाद' का प्रवर्तन किया जिसके अनुसार ब्रह्म ही पारमाधिक सत्ता है और अस्तु मिथ्या, माया या जबिद्या है। शंकर की यह दृष्टि बौद्धों के शून्यवाद से प्रभावित थी जिसमें सहार को स्वप्नवत् समझा गया था। शंकर 'अनिवचनीय स्यात्' को मानते हैं। उनकी दृष्टि में सत्तार न तो सत् ही है और न असत् ही मत् इसलिए नहीं कि वह कभी नष्ट हुआ ही और असत् इसलिए नहीं कि वस्तुमान में तो वह अनुभव में आ ही रहा है। यही सत्तार की 'अनिवचनीयता' है। उनकी दृष्टि में प्रकृति में मूलतः आनन्द नहीं है। बल्कि सन्तुष्ट—त्रिगुणात्मिका—प्रकृति की रचना मायाकृत है। जब तक यह माया का आवरण नष्ट न हो तो तब तक आत्मा के छुट स्वरूप का दर्शन सम्भव नहीं। ब्रह्म की प्रकृति समझना या उस पर प्रकृति का आरोप करना तो (रज्जु को सर्प समझने के समान) शंकर की दृष्टि में अज्ञान, भ्रम या विषय का परिणाम है। यदि हमें प्रकृति में आनन्द मिलता ही है तो केवल पूर्ण आत्मभाव की प्राप्ति होने पर ही, आत्मा और ब्रह्म की एकता की अनुभूति होने पर ही। उससे पहले प्रकृति में आनन्द मानना नहीं बन पड़ता। तात्पर्य यह कि प्रकृति अपने आप में जड़ है। प्रकृति अपनी साक्षकता के लिए ब्रह्म पर ही आश्रित है। प्रकृति

की सत्ता वास्तविक नहीं है, प्रातिभासिक है। इन पदार्थों की सत्ता का स्वीकार अज्ञान मात्र है। व्यावहारिक सत्ता उपासना के लिए स्वीकृत अवश्य है पर पारमार्थिक सत्ता केवल शुद्ध ब्रह्म की ही है। "विवर्त" नामक वृत्ति के कारण हम भ्रान्ति व अज्ञान से संसार को सत्य समझ बैठे हैं और सुख-दुःखादि द्वन्द्वों का अनुभव कर रहे हैं। प्रकृति या नृष्टि का समस्त प्रसार शंकर की दृष्टि में वस्तुतः मायामय, भ्रान्तिजन्य और असत् है।^१ अवश्य ही वे आत्मा के आनन्द की प्राप्ति (जो जीवन का सर्वोच्च फल है) का पथ बताते हैं जिसे सांख्यशास्त्र भी नहीं बताता,^२ पर जिस चिन्तनशैली से वे हमें ने जाते हैं वह जगत् को माया, मिथ्या व भ्रान्ति कहकर ही।

आगे रामानुज और वल्लभ ने शंकर की इस दृष्टि का घोर विरोध किया। रामानुज ने तो यहाँ तक कह दिया कि उपनिषदों में निर्गुण ब्रह्म का नहीं, किन्तु सगुण ब्रह्म का ही प्रतिपादन हुआ है। वल्लभ ने अवश्य ब्रह्म को उभयलिंग माना; यह माना कि उपनिषदों में ब्रह्म सगुण और निर्गुण दोनों रूपों में निरूपित हुआ है। सारपर्य यह कि शंकर की मूलभूत मान्यता को अप्रामाणिक कह कर चुनौती दी गई और यह प्रमाणित करने का प्रयास किया गया कि संसार मिथ्या नहीं है, सत्य है। प्रकृति के प्रति आचार्यों की इस मूल दार्शनिक दृष्टि व दृष्टि-भेद का भारतीय जीवन-दृष्टि से अत्यन्त घनिष्ठ सम्बन्ध है।

शंकर ने एक ही पदार्थ—निर्गुण ब्रह्म—माना, किन्तु रामानुज ने तीन माने—चित् (जीव), अचित् (जड़ जगत्) व ईश्वर। शंकर ने माया की कल्पना करके सृष्टि-रचना का रहस्य समझाया, पर रामानुज ने माया को अस्वीकार कर चित् और अचित् के रूप में ब्रह्म का ही विस्तार माना। उनकी दृष्टि में जगत् मिथ्या नहीं है, ब्रह्म का ही एक स्वगत भेद है। यह सारी सृष्टि ब्रह्म का ही शरीर है।^३ ईश्वर और सृष्टि का

1. "Abhinavagupta : An Historical and Philosophical Study."
—Dr. K. C. Pandey, p. 298.

2. "History of Indian Philosophy"—Dr. J. N. Sinha : Vol. II, p. 102.

३. प्राचीन यूनान में भी यह 'जगत् शारीरिक ब्रह्मवाद' विकसित हो चुका था। इस बार पर भारतीय दर्शन को छाप था। रामानुज-दर्शन की तरह यूनानी स्तोइक दर्शन में यह माना गया है कि "ब्रह्म (ईश्वर) अभिन्न-निमित्त-उपादान-कारण है, अर्थात् ब्रह्म और जगत् दो नहीं हैं, जगत् सगवान् का शरीर, एक सजीव शरीर है।" वि० दे० राहुल सांकृत्यायन का 'दर्शन-विश्लेषण', पृ० ३१-३२।

".....the 'Cit' (Individual Souls) and the 'Acit' (non-sentient) divisions of the world could not be regarded as apart from the Parama-Purusa, as they formed his body." —'Sribhashya of Ramanuja' (Poona)—Edited by R. D. Karmarkar, Part I : 'Catuhsutri', Introduction, p. XXVII.

सम्बन्ध अपृथक् मिट्टि' नामक सम्बन्ध के द्वारा समझाया गया। इसपर और मृष्टि व बीच बसल समझाव सम्बन्ध (तन्तु और पट) ही नहीं है वह नो स्थूल व ऊपरी है। उसमे पट्टा एक और सम्बन्ध है जो शरीर व आत्मा के सम्बन्ध में देखा जा सकता है। अपृथक् मिट्टि' सम्बन्ध द्वय जोर गुण दोनों में रहता है। इसपर विशिष्ट है और जगत् विमर्षण। विमर्ष विमर्ष अन्तःअन्त नहीं रह सकते। इसी प्रकार मृष्टि व ईश्वर अन्तः अन्त नहीं है। चित् और अचित् विशिष्ट इसपर व विमर्षण है विमर्षण विमर्ष से भिन्न नहीं रह सकता। ईश्वर और मृष्टि को लेकर यही रामानुज की विविचिन्ता है।^१ रामानुज की यह दृष्टि विचारणीय नहीं अपितु उपनिषदों में पुष्ट भी होती है। उपनिषद् में^२ निरूपित हुआ विनता है कि मूल सत्ता निगुण है और मगुण सत्ता का प्रसार है। जगत् रूपों वृत्त पर एक पत्ती (निगुण) साक्षीभूत मात्र हो कर सब कुछ दब रहा है और दूसरा भोला हो कर उसके फला का रस च रहा है।^३ जब कि वे पर आपारित उपनिषद् मृष्टि के इस महत्त्व को स्वीकार करते हैं तब तो शंकर की दृष्टि अवश्य ही विचारणीय हो उठती है। जो हो रामानुज की दृष्टि में एक ऐसी नवीन सांस्कृतिक विचारधारा का प्रवर्तन किया जिससे मृष्टि सजीव व साक्ष्य दिखाई पड़ने लगी जीवन को नीरसता दूर करने लगी और जन-साधारण चारा और प्रकृति में भगवान् का सरस दर्शन करने लगा।

बल्लभ ने हम दृष्टि को समय की अनुकूलता पाकर, और भी विकसित व पुष्ट किया। उन्होंने भी कहा कि मृष्टि मिथ्या नहीं है। उन्होंने भी रामानुज की तरह माया की बात उठा दी। माया कोई वस्तु नहीं। उन्होंने ब्रह्म को माया में घुड़ करके 'गङ्गाद्वीप' की स्थापना की मानो ब्रह्म पहले माया के कारण अज्ञेय था। उन्होंने माया के स्थान पर आविर्भाव-तिरोभाव की कल्पना की (जिनका संकेत ब्रह्मसूत्रों में मिलता है—ग्रहमूत्र ३।२।१५ ४।४।१ तथा श्वेताश्वतर उपनिषद् १।११ में भी—तस्याभिध्यानाद् योजनान्तरभावान्मूयमात विश्वमायानिबन्धि ॥) और बताया कि अन्तरब्रह्म अपन तीनो—सत् चित् व आनन्द—रूपों का आविर्भाव तिरोभाव करना उता है जिनका प्रकाश क्रम सज्जनी सवित् और ज्ञादिनी शक्ति से होता है। जीव में सत् चित् का आविर्भाव है व आनन्द का तिरोभाव तथा जब (प्रकृति) में चित्-आनन्द का तिरोभाव रहता है और केवल सत् का आविर्भाव। तात्पर्य यह कि जब प्रकृति भी अन्तर ब्रह्म से सम्बन्ध है तबमा मिथ्या अतः उपेक्षणीय नहीं। बल्लभ

- १ वि० वे० डॉ० विद्वत्भरनाथ उपाध्याय हिन्दी साहित्य की दार्शनिक पृष्ठभूमि, पृ० १४५ तथा १० अलदेव उपाध्याय भारतीय रसज्ञ पृ० ४६८।
- २ ऐतरेय उपनिषद् १।१।१३ श्वेताश्वतर उपनिषद् ४।४।५, ततिरोप उपनिषद् २।६।७।
- ३ श्वेताश्वतर उपनिषद्, ४।६।

ने माया के बिना सृष्टि की व्याख्या की।^१ जगत् पुरुषोत्तम श्रीकृष्ण के सत् अंश से या शरीर से बना हुआ है; वह अविकृत है। वह नित्य पदार्थ है जो ब्रह्म के सत् अंश से ही निमित्त है। प्रकृति मिथ्या या माया-कृत नहीं। ब्रह्मसूत्र के 'आत्मकृतेः'^२ तथा 'परिणामात्'^३ के द्वारा उन्होंने यह कहा कि यह सारी सृष्टि सीला के लिए लाकेवत् सीलाकैवल्यम्,^४ रची गई है, और ब्रह्म का ही परिणाम है। अपने ही आनन्द के लिए रची गई सृष्टि का ब्रह्म के साथ गहरा सम्बन्ध होना चाहिए। विष्णु-स्वामी और बल्लभाचार्य ने ही साहस के साथ सीधे ब्रह्म का ही परिणाम स्वीकार किया है। कारण से बना हुआ कार्य उससे अनन्य होता है, मिथ्या नहीं होता।^५ इतना ही नहीं, बल्लभ ने तो ब्रह्म के सगुण स्वरूप को असली व श्रेष्ठ कर निर्गुण स्वरूप को निम्नकोटि का ही प्रमाणित कर दिखाया।

इस प्रकार हम देखते हैं कि रामानुज और बल्लभ के चिन्तन-पथ में प्रकृति-विषयक दृष्टि वही हुई जा रही है जो काव्यदृष्टि के बहुत पास है।

सांख्य—भारतीय सांख्य दर्शन प्रकृतिवादी है। वह प्रकृति अव्यक्त, या प्रवान को जगत् का कारण मानता है; त्रिगुणात्मक प्रवान के सिवाय किसी अन्य को जगत् का प्रेरक, प्रवर्तक या कारण नहीं मानता। मूल तत्त्व 'प्रकृति' सृष्टि का अनादि कारण है। वही सब कुछ उत्पन्न करता है पर स्वयं किसी से उत्पन्न नहीं होता। सांख्य की प्रकृति एक ऐसी सत्ता है जो स्वतन्त्र, नित्य त्रिगुणमयी व क्रियावान् तो है पर है अन्यी। प्रबन्ध यह है कि उसके द्वारा जो सृष्टि-सम्पादन का कार्य चल रहा है उस क्रिया का मूल कारण क्या है? अकारण क्रिया कैसे हो? अतः सांख्य में ही 'पुरुष' नामक ऐसे तत्त्व की कल्पना की गई है जो स्वयं है तो पूर्ण निष्क्रिय, पर है पूर्ण चैतन्य-रूप। प्रकृति उसकी उपस्थिति मात्र से वैसे ही सक्रिय है जैसे पुरुष की उपस्थिति मात्र से प्रेमिका अथवा रंगमंच की सज्जाशील नर्तकी।^६ तात्पर्य यह कि सांख्य में प्रकृति एक साश्वत तत्त्व माना गया किन्तु चैतन्य तत्त्व को माने बिना सांख्य का काम न चला। सांख्य ने अनेक प्रकार से प्रकृति को ही सर्वोपरि तत्त्व ठहराया और अपने दृष्टिकोण के पोषण में अनेक युक्तियाँ प्रस्तुत कीं, पर चेतनवादियों को उससे पूर्ण

१. वि० दे० आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : 'सुरदास', पृ० ११४-११५।

२. ब्रह्मसूत्र, १।४।२६।

३. वही, १।४।२७।

४. वही, २।१।३३।

५. वि० दे० आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : 'सुरदास', पृ० ११०-१११।

६. ईश्वरकृष्ण : 'सांख्यकारिका', कारिका ५६-६१।

गन्तोप मनी हुआ।^१ चेतनवादिनां को प्रधान कहाँ है—जड़ प्रकृति में कर्मता कही में जा गई है? गुणवान् वस्तु नागवान् अवश्य होती है फिर प्रकृति नित्य कैसे? प्रकृति व पुरुष या प्रथम मयोऽन्त्रि प्रसार हुआ? इस प्रकार प्रकृति तत्त्व को त्रयोपरि मन्त्र मानने वाला माध्यमज्ञान जिज्ञासुओं को शान्त न कर सका। दूसरे पक्ष में चेतन तत्त्व की स्पष्ट अव्यक्तता के अभाव में जड़ प्रकृति स्वयं मृष्टि की गन्ती हो न कर सरी।^२

इस दशन में पुरुष या चैतन्य की अवश्य बन्धना की गई है, क्योंकि त्रिगुणात्मिका प्रकृति के प्रथम घट्ट के लिए यह आवश्यक था, पर पुरुष उदासीन ही माना गया है, वह न तो प्रधान का निमित्तक है और न प्रयत्नक। यदि प्रकृति आरम्भ में परिचालित होती है तो उसी प्रकार जैसे कुम्बक की उपस्थिति में लोहा।^३ अग्नि और पृथु जिस प्रकार अपना काय परस्पर चलाते हैं, उसी प्रकार प्रकृति-पुरुष से यह मृष्टि बन रही है।^४ साध्य का मक यह है कि बढ़ते के लिए गाय के स्तन का दूध, भरने का जन और मेघ स्वतः कायमोत्पन्न रहते हैं,^५ अतः प्रकृति के आगे और किसी तत्त्व की आवश्यकता नहीं। इस प्रकार साध्य ने प्रकृति को ही अन्तिम तत्त्व मान लिया किन्तु साध्यशास्त्र के अनुसन्धानकर्ता तत्त्वज्ञों को आज भी उनकी सारी प्रक्रिया असंगत और असंतोषजनक ही लग रही है।^६

बादरायण ने अपने ब्रह्मसूत्रों में साध्यशास्त्र के गद्य तर्कों का समूह खण्डन करके यह प्रतिष्ठित कर दिया है कि प्रधान या प्रकृति जड़ है और वह अपनी सत्ता के लिए किसी चेतन तत्त्व पर ही आश्रित है। इस जगत् का निमित्त और उपादानकारण ब्रह्म ही है, साम्योक्त प्रधान' अथवा जड़ 'प्रकृति' नहीं।^७ ब्रह्म से उसकी पृथक् सत्ता नहीं है। बुद्धिमान् या चेतन वर्तों के बिना प्रकृति जड़ है। जड़ पदार्थ स्वयमेव न तो कायप्रवृत्त ही हो सकता है और न कुछ बुद्धिकीमतपूष रचना ही कर सकता है।

१ प० बलदेव उपाध्याय 'भारतीय दशन', पृ० ३४४-३४५।

२ वही, पृ० ३४३।

३ ईश्वरकृष्ण 'साध्यकारिका'।

४ वही, कारिका २१।

५ वही, कारिका ५७, 'भारतीय दशन', पृ० ३४४।

६ Dr J N Sinha 'History of Indian Philosophy, Vol II, p 102, तथा प० बलदेव उपाध्याय 'भारतीय दशन', पृ० ३४२-३४५।

७ ब्रह्मसूत्र, २।२।१ से २।२।१० सूत्र। बृहदारण्यक उपनिषद् ३।७।४, ४।५।६, छांदोग्य उपनिषद् ६।१।४, मुण्डक उपनिषद् १।१।२, १।१।७, श्वेताश्वतथ उपनिषद् ६।८, ३।१।६, गीता ७।४-७, २।१०।

सान्भावस्या में प्रथम विक्षोभ भी स्वतः सम्भव नहीं । तृण का दूध बनना, गाय के धन से दूध-प्रवाह और निर्जर का जल-प्रवाह सब एक चेतन तत्त्व की ही अपेक्षा करते हैं । विनिष्ट चेतन के सहयोग के अभाव में जड़ प्रकृति की जनद्व-रूप में परिणति असम्भव है; तृण से सध जगह दूध नहीं बन सकता, विनिष्ट चेतन गाय के सम्पर्क से ही तृण से दूध बन सकता है । सांख्य का पुरुष असंख, निर्विकार और उदासीन है, अतः वह प्रेरक नहीं बन सकता । लोहरचना के कार्य में प्रधान की स्वाभाविक प्रवृत्ति की भी संगति नहीं बैठती क्योंकि सांख्य के अनुसार पुरुष असंख, चैतन्यमात्र, निष्क्रिय, निर्विकार, उदासीन, निर्मल, नित्य, शुद्ध-बुद्ध-मुक्त-स्वभाव है । फिर पुरुष के लिए भोग और अपवर्ग की आवश्यकता ही क्या ? अन्धे और संधे भी अपनी एक विनिष्ट इन्द्रिय से रहित भले ही हों पर वे अपनी बुद्धि के ही योग से काम करते हैं (बुद्धि भी तो किसी चेतन की ही पूर्य-सत्ता या उपस्थिति सूचित करती है), अतः अन्धे और संधे की कल्पना भी तत्त्वचिन्तकों को सन्तोषजनक नहीं ।^१

इन परस्पर विरोधी बातों का वर्णन करने से सांख्यमत पूर्ण सन्तोषजनक नहीं समझा गया है । तात्पर्य यह कि प्रकृति जड़ तत्त्व मात्र है, वह किसी की सत्ता या शासन में रहकर ही कार्य कर सकती है, स्वयमेव नहीं । चेतन तत्त्व ही सर्वापरि है ।

शैवागम—शैवागम दर्शन में परासंबित् या परमशिव ही परम तत्त्व है जो अपने निर्गुण व अधित्य रूप में 'विश्वोत्तीर्ण' व सगुण या व्यक्त रूप में 'विश्वरूपक' कहलाता है । परमशिव प्रकाश-विमर्शमेव है और अपने गरम स्वसंज्ञ स्वभाव से शक्तिमंचक (चिति, आनन्द, इच्छा, ज्ञान, क्रिया) के द्वारा सृष्टि का उन्मीलन-निमीलन रूप खेल करते हुए लीला कर रहे हैं ।^२ प्रकृति परमशिव का शरीर है । परमेश्वर और सृष्टि का सम्बन्ध 'दर्पण-नगर' का सम्बन्ध है ।^३ प्रकृति शिव से भिन्न दिखाई पड़ते हुए भी वस्तुतः शिव में ही है । वह परमशिव का प्रतिबिम्ब या आभास है । इस दर्शन के अनुसार सृष्टि बौद्ध इष्टि के समान न तो स्वप्न है और न झांकरवेदान्त की तरह अभ्यास या विवर्तजन्य मिथ्या या भ्रान्ति । वह तो शिव का शरीर होने के नाते सत्य

१. वि० दे० पं० बलदेव उपाध्याय : 'भारतीय दर्शन', पृ० ३४२-३४५ ।

२. चितिः स्वतन्त्रा चित्रा सिद्धि हेतुः ॥ स्वेच्छया स्वचित्तो विश्वमुन्मीलयति...
...प्रत्यभिज्ञाहृदयम्, १-२ ।

३. दर्पणविम्बे यद्वननगरग्रामादि चित्रमविमागि ।

नाति विभागेनैव च परस्पर दर्पणादपि च ॥

विमलतमपरमभैरवबोधात् तद्वद् विनागमून्यमपि ।

अग्नोर्न्यं च ततोऽपि च विमलतामाति तज्जगदेतत् ॥ —परमार्थसारः, कारिका

है।^१ जैव साधक क निष्क मन्त्र जित ही जित है, स्वयं मुख-मुख भी उसके लिए तो स्वयं है। जैव साधक परम ज्ञान का उपाय है। वह ब्रह्म रूप आत्मा का इस रूप प्रकृति में विस्तार दम्बर आनन्दमय होता है। परमविषय के नाते प्रकृति परम आनन्दमयी है। सारा विश्व चिमयी शक्ति का ही स्फुरण है। मृष्टि और ईश्वर के इस सम्बन्ध की प्रामाणिकता पर आचार्य प० बलदेव उपाध्याय लिखते हैं—'परिणामवाद में वस्तु का स्वरूप निरोहित होकर जन्म आकार ग्रहण करता है। प्रकाशतनुतिव ब्रह्म के निरोपान होने पर तो यह जगत् ही अन्धा हो जायगा। अतः न तो विषयवाद हृदयगत होता है न परिणामवाद प्रत्युत स्वातन्त्र्यवाद या आभासवाद ही बुद्धिगम्य होने से प्रामाणिक है।'^२ इस प्रकार गवायम की प्रकृति दृष्टि-काय की सत्त्वात्मक अनुभूति या महिष्ट दृष्टि के बहुत ही निश्चिन्ता आती जान पड़ रही है। गवायम की दृष्टि प्रकृति की मिथ्या या अध्यास नहीं मानती। काय दृष्टि के साथ उसका अङ्ग भेद बैठता है।

म्याय-वैशेषिक—म्याय-वैशेषिक दर्शन पुण्ड वास्तववादी दर्शन है जो मुख्यतः अपनी पदार्थ-भौतमात्र का निष्ठा प्रसिद्ध है। प्रकृति नैवायिकों के बारह प्रमेयों तथा वैशेषिकों के आठ द्रव्यों के जन्तगत समाविष्ट है। म्याय-दर्शन किसी सावर्भौम परमत्व (Universal absolute principle) के प्रकाश में समस्त विश्व का एक व्यवस्थित और पूरा सन्तोषजनक दर्शन हम नहीं प्रदान करता।^३ वह आत्मा की, अन्य पदार्थों की तरह एक स्वतन्त्र पदार्थ के रूप में सत्ता मान कर ही सन्तुष्ट है। प्रकृति का विवेचन केवल प्रमेयों या द्रव्यों के अन्तर्गत ही अन्धा-उल्लास रह गया है। इस प्रकृति का अन्तिम मन्त्रालय निश्चिन्ता कौन है इसका तृप्तिदायक उत्तर साक्ष्य की तरह यहाँ भी नहीं मिलता। वैशेषिक दर्शन ने बहृष्ट सहकारिता से ईश्वर की इच्छा तथा ईश्वरेच्छा से ही परमाणुओं में स्रष्टा तथा तज्जन्म मृष्टि किया मानी है। यह दर्शन परमाणुओं से ही मृष्टि की उत्पत्ति सिद्ध करता है। पर अणुओं में जीवन स्व

1. 'While the Vedānta holds that the universe (jagat) is unreal, the Realistic Idealism maintains it to be real, because it is a manifestation of the ultimate. Therefore, while, according to the former all that we know disappears at the time of self-realisation—according to the latter, the objective universe stands even when the self is realised, but is known in its true perspective or in all its aspects or bearings.'

—Dr. K. C. Pandey 'Abhinavagupta, 'An Historical and Philosophical Study', p. 298

२ 'भारतीय 'वैशेषिक', पृ० ५८८।

३ Chatterji and Datta 'An Introduction to Indian Philosophy', p. 222

कहाँ से आ गया ? किसी मूल शाश्वत चेतन तत्त्व की सत्ता माने बिना मनीषी दार्शनिकों को सृष्टि की गहरी हल होती नहीं जान पड़ती । जो हो, अवश्य ही यह दर्शन कोरे भौतिकवादी दर्शन से ऊपर उठा हुआ बताया गया है । सामान्यतः सनीसकों की दृष्टि में यह पूर्ण तृप्तिकर दर्शन नहीं है क्योंकि वह अणु, मन, आत्मा और प्रकृति के नियन्ता सृष्टि के किसी हृदयस्थानीय तत्त्व को प्रतिष्ठित नहीं करता ।^१ आत्मा को इन दर्शनों में एक पदार्थ या द्रव्य अवश्य माना गया है, किन्तु सब स्वतन्त्र पदार्थों या द्रव्यों का एक मूल केन्द्रीय चेतन तत्त्व से अनिवार्य व प्रगाढ़ सम्पंजस्य न घटित हो पा सकने या दूर तक उसका निर्वाह न हो पा सकने से और ईश्वर को केवल निमित्त कारण मानने से रस-जीवी कवि या साहित्यकार के लिए प्रकृति की दृष्टि से ये दर्शन बहुत आकर्षक व उपकारक नहीं दिखाई पड़ते । काव्य में जो रसानुभूति-जन्य मुक्ति का अनुभव होता है वह वैरोपिक मुक्ति, जो भक्त-समाज में चित्ता सी नीरस कही गई है, से बहुत ही दूर की चीज दिखाई पड़ती है । वास्तविक बात यह है कि इन दर्शनों ने दुःख-नाश के उपाय तो बताये हैं, किन्तु मानव के लिए आनन्द जैसी किसी उच्च भावात्मक सत्ता की प्रतिष्ठा सम्भवतः ये नहीं कर सके हैं ।

अन्व—सृष्टि या प्रकृति को देखने की अन्य दर्शनों की भी अपनी दृष्टि है । 'मीमांसक यथार्थ व्याप्ति' के अनुसार प्रकृति को सत्य कहते हैं । बौद्धों के विविध सम्प्रदायों में जगत् को देखने की दृष्टियों में पर्याप्त भिन्नता है । धूम्यवादी या माध्यमिक सर्वत्र धूम्य देखते हैं, विज्ञानवादी केवल बाहर का सब कुछ असत् मानते हैं । सौत्रान्तिकों व वैभाषिकों में न्यूनाधिक भेद से विज्ञान व संसार सत्य है ।

अद्वैत वेदान्त की भूमि पर सूफी साधक भी (जो मूलतः भारतीय अद्वैत वेदान्त से प्रभावित हैं) जगत् के मूल में एक सौन्दर्यमयी सत्ता की कल्पना करके समस्त प्रकृति को उसका आभास, प्रतिबिम्ब या छाया मानते हैं । वे समस्त प्रकृति को परम प्रियतम के लिए प्रत्येक क्षण जलती हुई अनुभव करते हैं । जायसी के इस कथन से चेतन तत्त्व व प्रकृति का सम्बन्ध स्पष्ट हो जाता है—

रबि ससि नखत दिपहि ओहि जोती ।

रतन पदारथ मानिक भोती ॥

दर्शन, धर्म का एक महत्वपूर्ण अंग है । उसमें ब्रह्मा, जीव, माया, जीवन, मृत्यु आदि विषयों के साथ प्रकृति भी सूक्ष्म विचार का एक अत्यन्त गम्भीर विषय रही है ।

2. Chatterji and Datta : 'An Introduction to Indian Philosophy', pp. 252-253.

दान में यदि कुछ अनानुसृत वस्तु प्रकृति तत्त्व की उत्तरग सीमाओं को जाती है किन्तु प्रकृति विपरीत विचार में आकर या थोड़ा-बहुत घम का अंग हान के कारण आकर या भी अन्तः-आकाश में प्रारंभ भवित्त मिल जाना है, दर्शन में पूर्व-परिचय के दान की विविध चिन्तन प्रणालियों आकर का अनुपात अद से परस्पर भिन्न हो गई है। इस दान के एक छोर पर मृष्टिवाच्यता दृष्टि का जगद्वैतवाद है तो दूसरे छोर पर गहर या वायु का अन्तःवैतवाद। दोनों आकाश में प्रकृति विपरीत धारणाओं में आकाश-आकाश का जनन है। एक में प्रकृति ही एकमात्र तत्त्व है तो दूसरे में प्रकृति चिन्तन के अन्तर्गत एक अद सत्ता माना। इस प्रकार प्रकृति विपरीत चिन्ता अद चेतन की एक सत्तातन सुखी का स्वयं ग्रहण कर लेती है।^१ द्रव्य या वस्तु (matter) और चेतना (mind) का स्वरूप और उनके सम्बन्धों का स्पष्टान व निरूपण ही प्रकृति विपरीत दान का केन्द्र बिन्दु बन जाना है। तात्पर्य यह है कि दान का प्रकृति के अनिष्टतम सम्बन्ध है।

विज्ञान तो निरूपण प्रकृति के ही आधार पर खड़ा है। विज्ञान की विविध भान शाखाओं में वस्तुतत्त्व-मय दृष्टि से प्रकृति व ही विविध पक्षों का, निरीक्षण परीक्षण निरूपण-वर्गीकरण सुचना आदि की प्रक्रिया से प्रयासात्मक अध्ययन होता है जिसमें भावना या कल्पना किमिमात्र भी बीच में नहीं आने दी जाती। इस प्रक्रिया में जो तथ्य या परिणाम प्राप्त होते हैं वे जीवन-मूल्य व जीवन-दृष्टि के निर्माण में पदावधारियों के द्वारा आधारभूत या अन्तिम निर्धारित तथ्यों के रूप में स्वीकार कर लिए जाते हैं। इस प्रकार प्रकृति विज्ञान-ज्ञान की भूमि है जिस पर उसकी सारी मृष्टि मारी होती है।

यद्यपि दान व विज्ञान के भव में प्रकृति का प्रभुत्व प्रयोग होता है पर धर्म व तथ्य अद से कभी-कभी उनके तथ्य या परिणाम परस्पर इनमें विपरीत हो जाते हैं कि वह परस्पर पाटना दासनिता का मानव-हित की दृष्टि से, एक अत्यन्त आवश्यक दायित्व हो जाता है। प्रसिद्ध दार्शनिक कार्लोसट्ट ने 'The Idea of Nature' नामक अपना ग्रन्थ १९वीं शताब्दी में लिखित इन दोनों धर्मों के अधिकाधिक बढ़ते अन्तर को ध्यान के ही लिये लिखा है।^२ डॉ० दामगुप्त महोदय भी मानते हैं कि दान और विज्ञान यद्यपि बाह्यतः दो स्वतंत्र धर्म हैं किन्तु जिस मूल दृष्टि से वे चालित होते हैं वह मूल अन्वीक्षा की दृष्टि है जिसका प्रयोग दानो हो धर्मो में

१ हर्त्सवॉसिह शास्त्रा 'सौन्दर्यविज्ञान', पृ० ७२।

Will Durant 'Mansions of Philosophy' p 56

२ R. G. Collingwood 'The Idea of Nature', pp 13

सिद्धान्त-निर्माण के लिए होता है।^१ वात्पर्य यह कि दर्शन और विज्ञान, पूर्ण सत्य की एकता को देखते हुए मूल से परस्पर एक ही हैं।

इसी प्रकार साहित्य में व कलाओं में भी प्रकृति का, विषय, अलंकार व अन्य उपकरण के रूप में, भूरिशः उपयोग होता है। पर साहित्य व कला की प्रकृति (स्वभाव), प्रक्रिया व गन्तव्य के प्रति दृष्टि का निर्माण शुद्ध बुद्धि या तर्क से न होकर भाव और रस से होता है, अतः उक्त दृष्टि दर्शन व विज्ञान की दृष्टि से पर्याप्त भिन्न हो जाती है। तलित साहित्य व कला में प्रकृति का न तो कोरा अनुकरण होता है और न उसका तार्विक बौद्धिक विवेचन। उसमें तो प्रकृति का रस-निष्पत्ति के उद्देश्य से, कल्पनात्मक पुनर्निर्माण होता है और यही निर्माण साहित्य या कला में प्रकृति के उपयोग की शरम सार्थकता है। इन मर्यादाओं के साथ ग्रहण की गई प्रकृति की (अन्तः प्रकृति और बाह्य प्रकृति की) कोई भी वस्तु ऐसी नहीं जो काव्य-विषय बनने की क्षमता न रखती या रख सकती हो।

तलित साहित्य में नहीं, किन्तु साहित्य-समीक्षा के क्षेत्र में ही प्रकृति को तार्विक समीक्षा हो सकती है। पर, साहित्य में कल्पनात्मक पुनर्निर्माण के लिए उपादानभूत रूप में गृहीत प्रकृति का भाव-भूमि से सम्बन्धित रहने का यह अर्थ कदापि नहीं कि कवि का, इस निर्माण में बुद्धि या विचार से कोई सम्बन्ध ही नहीं रह जाता। वस्तुतः प्रकृति के प्रति यह काव्य-गत भाव-दृष्टि अपने मूलों में बुद्धि या दर्शन से अत्यधिक प्रभावित रहती है। तुलसी, सूर व जायसी की प्रकृति-दृष्टि क्रमशः रामानुज, बल्लभ और सुफीमत की प्रकृति-दृष्टि से अत्यधिक प्रभावित है।

इन तीनों क्षेत्रों को लेकर सामूहिक रूप से कहा जा सकता कि क्षेत्र व लक्ष्यभेद से प्रकृति के प्रति इन सबकी विभिन्न दृष्टि-भंगियाँ हैं। प्रकृति-विषयक पूर्ण सत्य तो इन तीनों दृष्टियों के योग या सामंजस्य में ही प्राप्त हो सकता है। काव्य में यह सत्य भाव-मार्ग से कदाचित् अधिक रजक व सृष्टिदायी रूप में आकलित व अनुभूत होता है।

हमारी अन्तःसत्ता मूलतः एक है, भले ही हम सस्पृता के लिए मन, बुद्धि, चिद, अहंकार आदि में उसका विभाजन करें। जिस प्रकृति को दार्शनिक व सामान्य व्यक्ति देखते हैं उसे ही साहित्यकार या कवि देखता है, पर वह उसे एक विशेष दृष्टि से देखता है। यह दृष्टि उसके मनोविज्ञान, संस्कार, अनुभव आदि से निमित्त होती

१. डॉ० सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त : 'सौंदर्य-तत्त्व', पृ० ६५ (डॉ० जगन्मोहनदास बोसित का हिन्दी अनुवाद)।

है। यही नहीं कि कवि जन ही प्रकृति को अथ द्रष्टाओं से भिन्न रूप में देखते हैं, स्वयं कवियों के वग म भी भावना तथा स्वभाव भेद से एक कवि की दृष्टि दूसरे कवि की दृष्टि से भिन्न होती या हो सकती है।^१ अब देखना यह है कि प्रकृति के प्रति कविना की दृष्टि का क्या स्वरूप है? कवि का प्रकृति या सृष्टि के साथ रागात्मक सम्बन्ध होता है। अतः प्रकृति के केवल उन्ही रूपों या पक्षों को कवि ग्रहण करना है जो उसकी रागात्मकता को उभारने बात हो। दार्शनिक प्रकृति के समस्त प्रपञ्च को एक साथ लेकर सृष्टि के एक तत्त्व रूप में उसकी बौद्धिक भीमासा व विविध सम्बन्धों को व्याख्या करते हैं। व दृश्य व अदृश्य (अन्तःकरण) दोनों प्रकृतियों को लेकर उस पर सामूहिक तत्त्वचिन्ता करते हैं। पर प्रकृति के इस समस्त विस्तार का बौद्धिक विस्तारण कवि का धर्म नहीं। (हाँ, मानव मात्र की मूल चेतना एक होने के नाते कवि के कान्ध में भी प्रत्यक्ष या पराक्ष रूप में उक्त बौद्धिक चेतना आ जावे तो दूसरी बात है।) कवि तो भाव-व्यवसायी है, वह व्यक्त प्रकृति के केवल उन्ही कोमल-नटोर रूपों को सता है जो उसकी रागात्मक वृत्तियों को सहज उभार कर उसे सृष्टि के मूल में स्थित सौन्दर्य (जो सत्य व शिव से पूषतया पृथक् हो यह आवश्यक नहीं, कदाचिद् बाधित भी नहीं) की अक्षय सत्ता का दर्शन करा सकें। कवि का चिर प्रतिष्ठित लक्ष्य 'रस' या आनन्द ही अनुभूति करना व कराना है। इस लक्ष्य की सिद्धि के लिए प्रकृति (व्यापक रूप में) के असीम विस्तार का जिनना भाग आवश्यक है, कवि मुख्यतः उसके कवन उतने ही अक्ष से सम्बन्धित है। इसी प्रकार कवि अन्तःसत्ता के जिनन अक्ष से वह आनन्द या रस निष्पन्न हो सकता है उसके उतने ही अक्ष को ग्रहण करना है। दार्शनिक का यह नियत बाधित नहीं है कि वह हमें सृष्टि में व्याप्त सौन्दर्य व रस का दर्शन कराये। क्योंकि मुख्यतः वह उन वृत्तियों के मन्त्र से कार्य करता ही नहीं जो रस की निष्पादिका होती हैं। इस रूप में विचार करने पर प्रकृति का उतना रूप कट कर साफ सामने आ जाता है जो कवि या साहित्यकार से सम्बन्धित है। कवि अन्तःप्रकृति (भाव, विचार, कल्पना आदि) से भी सम्बन्धित और बाह्य प्रकृति से भी। वह दोनों की पारस्परिक क्रिया प्रतिक्रिया में से ही रस की निष्पत्ति करता है किन्तु बाह्य प्रकृति से प्रस्थान करने ही।

कवि और साहित्यकार भाव और कल्पना की दृष्टि से सृष्टि या प्रकृति के प्रायः व मम का समझने की चष्टा करते हैं। उनका चरम सत्य वस्तु-गत नहीं, भाव-गत होता है अतः व स्पून पदार्थवादी दृष्टि से तृष्ण नहीं हो सकते। प्रकृति के धर्म में जो कुछ भी है उसका अधिकांश पचन्द्रिय के लिए रजक और तृप्तिकार है। कवि इस वस्तु-सत्ता के सत्य को झूठना नहीं सकता, प्रत्यक्षानुभव के आधार पर भी वह इस का मूल्य व महत्त्व समझता है। पर कवि यदि यही तक भीमित रह जाय तो स्पून भागवादी

ही ठहरा। वह सत्य (सूक्ष्म सत्य) के दूसरे तट पर भी जाता है और आत्मा के बल पर सृष्टि के मूल में अवस्थित रहस्यमयी परम-सत्ता में भी हार्दिक विश्वास रखता है। इस प्रकार वह अपने कार्यक्षेत्र की पद्धति व दायित्व को समझता हुआ इन दोनों विपरीत दृष्टियों में सहज-मधुर रूप में, कल्पना की सहायता से, भावपूर्ण सामंजस्य करता है। वह पदार्थ-सत्ता की उपेक्षा करके बल भी नहीं सकता क्योंकि जिस रस की निष्पत्ति यह करता है या करना चाहता है उसका प्रस्वान-बिन्दु ही 'विभाव' है जिसके अन्तर्गत समस्त प्रकृति समाविष्ट है। अतः वह केवल सूक्ष्म-जीवी (वेदान्त धरातल का अद्वैतवादी दार्शनिक) बनकर—सृष्टि को अध्यास या माया मान कह कर—भी नहीं चल सकता। वह आत्मा में विश्वास रखता हुआ, सृष्टि के कण-कण में उसका आभास व सौन्दर्य देखता हुआ, कार्य करता है, और यही कवि या साहित्यकार का स्वतन्त्र व परिपूर्ण प्रकृति-दर्शन है।

कालिदास और भवभूति जैसे भारतीय कवियों ने और वर्द्धस्वर्ध तथा ब्राउनिंग जैसे अंग्रेजी कवियों ने प्रकृति में एक आत्मा का दर्शन किया है। उनके काव्यों का अनुशीलन करने पर प्रकृति के प्रति काव्य की मूल दृष्टि का अनुमान हो सकता है। इन्होंने भावनामयी दृष्टि से प्रकृति में चैतन्यशक्ति से अनुप्राणित, एक आनन्दोत्साह-मयी, जीवित-आग्नत, अखण्ड व शाश्वत सौन्दर्य-सत्ता का साक्षात्कार किया है। उनकी दृष्टि में प्रकृति व मानव हृदय के बीच एक चिरविमूढ़ हार्दिक सम्बन्ध है। विषय का कण-कण एक अदृश्य गहरी व हार्दिक सहानुभूति के तार से बँधा हुआ है और एक ही जीवन-शक्ति से धड़क रहा है। वर्द्धस्वर्ध लिखता है—

"A Presence that disturbs me with joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round Ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man ;
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thoughts
And rolls through all things."

—'Tintern Abbey'

कव्य के आद्यम से शकुन्तला की विदाई के समय जो रसपूर्ण प्रसंग कालिदास के 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' (४११ से ४१५) में चित्रित किया गया है वह मानव और प्रकृति में व्याप्त एक ही आत्मा के अस्तित्व का विश्वास बँधाने वाला है और कवियों की प्रकृति के प्रति दृष्टि का सच्चा प्रतिनिधि परिचायक है।

दशन के क्षेत्र में प्रकृति-सम्बन्धी बुद्धि-साहस अन्तिम तथ्य जो भी निराले, मानव हृदय—और विशेषतः कवि हृदय—तो उसे उसी रूप में स्वीकारने में प्रसन्न हो रहता है।^१ कवि और काव्य के सम्बन्ध में 'प्रकृति का अध्यात्मपक्ष' निरूपित करने हेतु आचार्य पं० बलदेव उपाध्याय ने प्रकृति व प्रति भारतीय कविता की प्रतिनिधि दृष्टि को सूत्र-रूप में इस प्रकार रखा है—“अचैतन्यं न विद्यते”—यानि कि मनस्य पदार्थानां यः चैतन्यं वा मुभयं साक्षात्कार करने वाले भारतीय कवियों की दृष्टि में बाह्य प्रकृति सजीवता की उच्चतम मूर्ति है।^२ प्रकृति को चेतन सत्ता मानने वाली भारतीय कवि की भावनामयी दृष्टि का सम्यक् प्रकाश कालिदास के माध्यम से नवीनीकृत देखा जा सकता है।^३ कालिदास अपने आराध्य शिव की जन, अग्नि, होता, सूर्य, चन्द्र आकाश, पृथ्वी और वायु—इन आठ प्रत्यक्ष रूपों में दखते हैं।^४ प्रतिनिधि भारतीय कवि की दृष्टि में प्रकृति जड़ नहीं, वह चैतन्य तत्त्व से परिपूर्ण है। अधिक विस्तार में न जाकर इसना ही कहना उचित होगा कि 'भारतीय साहित्य ने भारतीय कवियों में भी प्रकृति के भीतर एक दिव्य चैतन्य का भव्य दर्शन दिया है। प्रकृति सामाजिक दृष्टि से अनेक ही जड़, आत्मविहीन पदार्थ प्रतीत हो, परन्तु कवियों की अन्तर्दृष्टि प्रकृति के भीतर एक दिव्य चैतन्यलोक का साक्षात्कार करती है।^५

निष्पद्यन्त्य मयि यः अथ यह कहा जा सकता है—

(१) प्रकृति की परिपूर्ण चेतना कविता में ही सर्वाधिक प्राप्त होती है, क्योंकि काव्य की दृष्टि समस्त दृष्टि होती है और उसमें प्रकृति के पदार्थों की स्पष्ट मूर्त्ता से लेकर उनकी सूक्ष्ममय आत्मसत्ता (अन्तःसत्ता) तक का सम्पूर्ण तत्त्व समाविष्ट रहता है।

(२) प्रभावशाली प्रकृति-काव्य के मूल में कोई न कोई दर्शन अवश्य ही निहित रहता है, कवि इस तथ्य का सजग रूप में जाने या न जाने। हाँ, ज्ञान-भूष

१ डॉ० आत्रेय 'प्रकृतिवाद पर्यालोचन' (अभिभाषण), पृष्ठ २६।

२ पं० बलदेव उपाध्याय 'भारतीय साहित्य शास्त्र', प्रथम खण्ड, पृष्ठ ६६३, और पृष्ठ ६७०, ६७६।

३ 'कालिदास ग्रन्थावली' (पं० सीताराम चतुर्वेदी—सम्पादित) में पं० कल्याणति त्रिपाठी का "कालिदास और प्रकृति" नामक लेख।

४ 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्', १।१।

५ पं० बलदेव उपाध्याय 'भारतीय साहित्य शास्त्र', प्रथम खण्ड, पृ० ६७६।

कर काव्य में किसी दार्शनिक मत या विचारवारा का बलात् समावेश या योजनाबद्ध आरोप काव्य का उत्कर्षाधायक नहीं हो सकता। सहज जीवन-दृष्टि से उद्भूत दर्शन ही प्रकृति की सच्ची व परिपूर्ण चेतना को उभारेगा।

(२) काव्य की मूल प्रकृति (रस), उसकी पद्धति (ध्वनि, वक्रोक्ति), उसका माध्यम (सौन्दर्य) और उसके केन्द्रीय उपादान (अद्भुत, कुतूहल, पूर्ण उदात्त आदि) को ध्यान में रखते हुए दर्शन के उन्हीं वादों का इससे घनिष्ठतम सम्बन्ध दिखाई पड़ता है जो उक्त तत्त्वों के प्रथय व पोषण का सर्वाधिक व सहज आगवाहन देते हैं। तर्क के बल पर हो बढ़ने वाले दर्शनों ने काव्य को बहुत कम प्रभावित किया है। कहने की आवश्यकता नहीं कि रामानुज, दर्शन, वल्लभ दर्शन (अद्वैत गौडगम) व सूफी दर्शन इस दृष्टि से काव्य के लिए सर्वाधिक अनुकूल व उपकारी जान पड़ते हैं। प्रकृति को ब्रह्म के शरीर के रूप में ग्रहण करने वाला दर्शन सृष्टि के सौन्दर्य को अनुभव करने की असीम सम्भावना का द्वार खोलने वाला है, और सौन्दर्य की सृष्टि कवि का विशेष उत्तरदायित्व है। शंकर वेदान्त भी कम महत्त्व का नहीं दिखाई पड़ता। यह ठीक है कि वह प्रकृति को अज्ञ, मायाजन्य व अविद्या का परिणाम कहता है, किन्तु उसी दर्शन में सायक की अत्मा को मुक्तावस्था की एक ऐसी उच्च भूमिका भी उपस्थित होती है, जहाँ समस्त प्रकृति विराट् आनन्द से परिपूर्ण हो उठती है, वह एक सौन्दर्यपूर्ण पारदर्शी आवरण से परिबेष्टित होकर रहस्य को मधुर बनाती हुई हृदय की ग्रन्थियों का भेदन कर देती है। ज्ञाता, ज्ञान और ज्ञेय का भेद मिटने पर यह भावना भी समूल नष्ट हो जाती है कि प्रकृति अस्त है। टायसन ने कहा है कि ब्रह्म आनन्द के समान नहीं, स्वयं आनन्द ही है।^१ स्वभावतः उक्त भूमिका पर प्रकृति आनन्द की ही अभिव्यक्ति हो जाती है। यही शंकर वेदान्त दर्शन की काव्योपयोगिता दिखाई पड़ती है। आश्चर्य नहीं कि भारतीय सद्बुद्धि संस्कारवश अद्वैत की भूमिका पर ही काव्य का सच्चा आस्वाद ग्रहण करने का सामान्यतः अभ्यस्त है।

(४) किन्तु साय ही सम्भवतः यह मानना भी न्यायोचित जान पड़ेगा कि आत्मवाद में विश्वास न करने वाले दर्शनों को भी हम काव्य की चरम सिद्धि की सक्षमता के श्रेय से वंचित नहीं कर सकते। आत्मतत्त्व में विश्वास परम आवश्यक हो ही क्यों ? कीट्स की ये पंक्तियाँ भी काव्य की धर्मदार्शनिकरूपेण शुद्ध भूमि का संकेत करती हैं—

'A primrose by a river's brim,
A yellow primrose was to him,
And it was nothing more'"

यद्यपि अभिव्यञ्जनावारो त्रोच की बहुत सी बातें गलत नदी-उतरती पर बाध्यतर
ज्ञान क्षया से सदा निरपेक्ष वला का सुख रूप जो उसने उभाया है वह प्रस्तुत सन्दर्भ
में कम महत्त्वपूर्ण नहीं दिखाई पड़ता ।

यथार्थ-आदर्शवाद-विमर्श

कैलासचन्द्र मिश्र

विश्व की अभिव्यक्ति के मूल में चित् को जनसं-वृत्ति कारण-स्वरूप में विराजमान है। जो स्वयं 'अलम्' है, स्वयंभू और भूमा होने से जो दिशा, काल और वस्तु से अपरिच्छिन्न होकर भी, परम सुख अर्थात् परमनिवृत्ति या रस स्वरूप होकर भी, जब अनादि अदृष्टवशा से अपने में 'अनलम्' और 'अरमण' का सा भाव अनुभव करने लगता है तभी वह चित्, वह परमतत्त्व, एक से अनेक द्रष्टा से दृश्य और चित् और अविकारी अवस्था से अचित् और विकारी सा बन जाता है। पुनः इस दृश्य जगत् के आवरण का नामा पद्धतियों से भेदन करके वह चित्तरव आत्मोपलब्धि करता है और अपने स्वरूप में प्रतिष्ठित हो जाता है। अनलम्-वृत्ति के तिरोधान से अलम्-स्वरूप में प्रतिष्ठित 'चित्' ही शिव है। वेदान्त दर्शन में माया शक्ति से चित् की इसी संकल्पपूर्वक अर्थात् ईक्षणपूर्वक अभिव्यक्ति 'तो सृष्टि की संज्ञा दी गई। शैव-दर्शन में विमर्शगति से इस अभिव्यक्ति को 'लीला' कह कर उत्पत्ति, स्थिति और प्रलय की प्रक्रिया की व्याख्या की गई है। उपनिषद् में यही संकेत 'आत्मरतिः', 'आत्मकामः' आदि शब्दों द्वारा किया गया है। चित्-शक्ति का (इक् का) यह आविर्भाव और पुनः तिरोभाव का अनादि और अनन्त क्रम ही विमुक्त चित्ति का तटस्थ लक्षण है। क्योंकि अपने विमुक्त स्वरूप में चित्ति का न कोई लक्षण है और न वह किसी लक्षण का लक्ष्य। वाक्-शक्ति के आविर्भाव से पूर्व विराजमान 'चित्ति' वाक् शक्ति का विषय नहीं हो सकती है। इसलिये उसे अवाङ्मनसगोचर कह कर उपनिषदों में वर्णन किया गया है।

यह 'चित्ति' ही सत् है और यह ही वह परम-अर्थ है जिसकी ओर विद्वत् के ब्रह्म सभी धर्म (प्रातीतिक 'रूप') और सभी नाम (शब्द या वाङ्मय) नास्तिककाल में उद्धृत करते आ रहे हैं। 'अर्थ' शब्द का मुख्यार्थ तो यही सत् यही चित् या यही आत्म है। प्रतीतिमान् जगत् के तत्र, पुष्पादि जलिल, पदशक्ति से बोध्य, अर्थ (पद-अर्थ) पदार्थ को अभिव्यञ्जना के उपकरणमात्र हैं। श्रुति ने चित्तने श्रोत्रों ने पदों में यही बात कही है कि 'देव वहन्ति केतवः।' अर्थात् ये सब विश्व के अस्मिन् पदार्थ 'केतु' हैं।

है जो उस दब की ओर मग्न हो जातमान उस मूल तत्त्व की ओर (जिगरी सत्ता का शून्य वर य 'धाव'गिर' पदाय प्रतीत हो रह है सत्तावान् हो रह है) हम वहन कर रहे हैं ।

वाच्य शब्द म जागतीय मनापिया ने शब्द और बच दोनों म इसीलिए ध्वजना शक्ति को स्वीकार किया है । वस्तु, अन्तःकार, और रस रूप तीन व्यंग्यो के निरूपण का तात्पर्य भी वस्तु शब्द जब उभयगत ध्वजनाशक्ति की दृढ़ता या अदभुत सामर्थ्य के प्रतिपादन म ही है । मुद्यासामरकार भी भीमसन दागित क ध्वनि विषय निम्नोक्त शब्द हम यहाँ विद्वज्जना के समक्ष उपस्थित करत हैं—

अधिकतर सर्वेय विवक्षित वाच्य विवक्षितान्तर वाच्यावव द्वौ भेदौ । अधिकतम् मक्षय 'नेत्रमेव सर्वोपानवीजम् स्फोटारमक व्यग्यम् । तदव च 'एकमेवाद्वितीयं ब्रह्म' इत्यादि श्रुति प्रतिपाद्यम् मच्चिदानन्दरूप, निगुणसगुणविसक्षण, वस्तु इति बोध्यम् । तदतः सर्वं श्री गणेशनामस्तारं (मम्मटं) सवतनभ्यश्चलानाम्पी विराड् रूप वेदमिति व्यञ्जना द्वारा ध्वनितमिति मदिभन विस्मृत्यम् ।”

इस प्रकार समष्टि व्यष्टिरूप से, ध्वजना प्रतिपाद्य वाच्य का परम व्यंग्यार्थ तत्त्व उपनिषद् प्रतिपाद्य मच्चिदानन्दारमक-ब्रह्म ही है । पारमार्थिक दृष्टि से यही वाच्य का यथाय' है । यही रस' है जिससे तमयीभवन हान पर कवि (स्रष्टा) और सहृदय पाठक पर निवृत्ति का अनुभव किया करता है । इसकी अभिव्यक्ति की प्रेरणा, कवि को अपने हृदय म, सम्बोद्धेक स ही होनी है । इस तत्त्व का, क्योंकि कवि को अपनी कृति म सतत स्पष्ट मिलता रहता है इसलिये उसे हम यथायथादो' कह सकते हैं । जिस प्रकार विविध नाम और रूप म व्यक्त जगत् के नीतर सतत माधाद् और अपरोक्ष ब्रह्म तत्त्व का दधान होता रहता है उसी प्रकार स्रष्टे सहृदय सत्त्विक के सम्पूण कवि-रम म (वाच्य म) इस आत्मस्वरूप का, कवि की चित्ति का साक्षान् और अपरोक्ष दधान सहृदय पाठको का भी होना है । कवि की यह अनुभूति इसीलिए अखण्ड और सत्य होती है । ब्रह्मास्वाद का सहोदर कह कर भी सृष्टि नहीं होती । यही तो भगनावरण चित्ति है जो विश्व के सभी माध्यमो से स्वयं भी प्रकाशित हो रही है और अपन विभिन्ने माध्यमों का अपन ऊपर आरोपित आवरणो का भी प्रकाशन कर रही है । यथाय' का यही मुख्याय है । जिस प्रकार शब्द का मुख्याय है स्फाररूप नित्य ब्रह्म उसी प्रकार जगत् के सभी प्रतीयमान अनक अर्थों का मुख्याय है परम अर्थ, जो कवि का अपना ही स्वरूपानन्द है जिसकी अप्राप्ति के भ्रम से कवि म 'अनलम्' वृत्ति का उदय होता है जिससे वह अपने चित्त म एक ऐसी अस्वस्थता का अनुभव करता है कि जिसका कारण जब तक वह कवि-रम नहीं कर ता तब तक उसे परनिवृत्ति या आनन्द भी प्राप्ति ही नहीं होती । उसके अग्रान्त

हृदय में विश्रान्ति हो ही नहीं सकती, उसके कुत्सित्य का प्रवाह या उद्गम बेग तब तक शान्त ही नहीं होता और कृति और संकल के संकट से उसकी तब तक मुक्ति ही नहीं होती है ।

जिस प्रकार परम ब्रह्म-तत्त्व 'एकाकी न रमते' की वैचैनी से तब तक मुक्त होकर सीला का आनन्द नहीं प्राप्त करता जब तक कि वह स्वयं, 'स्वयम्' अर्थात् तामरुपात्मक विराट् का रूप नहीं धारण कर लेता, ठीक इसी प्रकार यह दृष्टि लक्ष्य कवि भी तब तक स्वरूप विश्रान्ति का, अपनी कृतापेता का, अपनी अलम्बृत्ति का आनन्द नहीं प्राप्त कर पाता जब तक वह अपने को नाम में (शब्द संघटना के रूप में) और रूप में अर्थात् अर्थरूप में अभिव्यक्ति नहीं कर लेता । इस दृष्टि से देखने पर, काव्य का अर्थात् कवि-कर्म का केवल एक ही पक्ष हो सकता है और वह है परम-अर्थ की, अपने स्वरूपानन्द की, उस रमणीय अर्थ की शब्दों द्वारा अभिव्यक्ति । अतः काव्य का मुख्यार्थ दृष्टि से एक ही पक्ष सम्भव है और वह है यथार्थवाद । क्योंकि परमार्थ से परे कुछ भी प्राप्य, शेष नहीं रह जाता । अतः आदर्शवाद के लिए यहाँ कोई स्थान नहीं । यदि आदर्श का अर्थ अप्राप्त की प्राप्ति है, अपूर्ण से पूर्णत्व की ओर गति है, अरमणीय से रमणीय की ओर या भ्रूण से अधिक की ओर तारतम्यसापेक्ष प्रवृत्ति है तो परमार्थ दृष्टि ने ऐसे आदर्श प्राप्ति का प्रश्न यहाँ उठ ही नहीं सकता । पूर्ण से भागे प्राप्य नहीं ।

परन्तु गीण दृष्टि से, आदर्श और यथार्थ का विचार करने पर काव्य के विषय में प्रचलित आदर्शवाद और यथार्थवाद पर कुछ विचार यहाँ अप्रासंगिक न होगा । 'यथार्थ' का लौकिक अर्थ है प्रमाणगम्य, सदनुगत वस्तु । ऐसी वस्तु की नित्य सत्ता न होते हुए भी प्रातीतिक सत्ता होना आवश्यक है । परन्तु जिसकी सत्ता प्रतीयमान भी नहीं होती, जिसमें सदनुवृत्ति की गुञ्जाइश ही नहीं है वह वस्तु प्रमाणगम्य न होने में 'अर्थ' ही नहीं कही जा सकती—'यथार्थ' का तो प्रश्न ही क्या है ? सत्ता-शून्य ऐसे पदार्थ से आदर्श की कल्पना भी असम्भव है । शशगृह्ण और बन्ध्यापुत्र जैसे तुच्छ पदार्थों से किसी आदर्श शृङ्ग की कल्पना अथवा आदर्श पुत्र की कल्पना विकल्प-मात्र है । वस्तु शून्य के लिए शब्द का प्रयोग मात्र है । अतः जगत् में यथार्थ का अर्थ तुच्छ वस्तु से भिन्न वस्तु का ग्रहण करना उचित होगा । जगत् की इस प्रकार की यथार्थ वस्तुएँ दो तरह की हो सकती हैं । एक जो बाह्येन्द्रिय-सोचर होने से प्रमाणगम्य है और दूसरी वे वस्तुएँ जो अन्तःकरण में संस्कारजनक होने से वासना रूप में विराजमान हैं । मानसिक जगत् में एक ओर प्रमाण-सम्य, अनुभूति द्वारा प्रतीत होने वाले शोक रति आदि पदार्थ हैं और दूसरी ओर विकल्पजन्य, प्रतीति रहित काल्पनिक वस्तुएँ रहती हैं जिनकी तुच्छता और असाक्षात्ता का अन्तःकरण को ही स्वयं अनुभव होता रहता है । काव्य में इस प्रकार दोनों प्रकार की यथार्थ वस्तुओं का ही वर्णन

ही सक्तता है। विवक्ष्य-जन्य वस्तुएँ तुच्छत्व और प्रासादत्व के निदग्धन के लिए काम में कभी-कभी प्रयुक्त हो सकती हैं परन्तु उन्हें हम वाच्य के यथार्थ कोटि में, वस्तु कोटि में नहीं रख सकते। क्योंकि न जो व परमाय की अभिव्यक्ति हैं और न मनुवृत्ति में युक्त।

आदश में हमारा तात्पर्य, जगत् की यथावत् वस्तुओं में अपर्याप्ति अनुभव द्वारा अधिकतर और अधिकतम पर्याप्ति या अलब्धुद्धि की भावना उत्पन्न कराने व तो वस्तुओं से हाता है। अब आदशवाद का अर्थ होगा वर्तमान में प्रतीत होने वाली यथावत् वस्तुओं में अपर्याप्तत्व का दर्शन और उसमें अधिक पर्याप्ति या अलब्धुद्धि को देने वाली वस्तुओं की भावना उत्पन्न कराना।

इस दृष्टि से कुछ सत्कवि वर्तमान वस्तुओं, परिस्थितियों और घटनाक्रमों में ही अपनी विशाल दृष्टि द्वारा तथा हृदय के सत्वास्वरूप के कारण तत्क्षण ही तन्मयीभाव के द्वारा परमार्थ की ऐसी परिपूर्णता का अनुभव करने लगते हैं कि उनकी बुद्धि विलम्बों की मृष्टि न करके स्वरूप में मग्न हो जाती है। वस्तु के 'बिन्दु' में उनकी वृत्तिगत चित्ति का ऐसा तादात्म्य हो जाना है कि वे तत्क्षण स्वास्वादन में मग्न हो जाते हैं। स्वरूप में इसी विधान्ति का नाम 'मुक्ति' है। चाहे काव्य यथार्थपरक हो और चाहे आदशपरक, स्वरूप विधान्ति, तन्मयीभवन परिच्छिन्नता का निषेध करके स्वस्वादानन्द की, धाम्म्य द्वारा, प्राप्ति ही वाच्य का परम प्रयोजन है।

परन्तु कुछ कवि ऐसे होते हैं कि अपने अन्तःकरण में सत्त्वोत्पत्ति के क्षैमित्य के कारण वे तत्क्षण जगत् की वस्तुओं के आत्मम्भन से स्वरूप विधान्ति प्राप्त नहीं कर पाते। रजोगुण के प्राबल्य में उनका चित्तसत्त्व, अपर्याप्ति और अनलभाव का अनुभव करके थोड़ी दूर तक चित्तसत्त्व को पछोटा ले जाना है और इस प्रकार बहान किया स क्षीण-शक्ति होकर यह रजोगुण, विशेष उत्पन्न करके अर्थात् मानसिक जगत् में सम्भाव्यमान तथा अधिकतर पूरे वस्तु का मृजन करके अपने प्राबल्य को खो देता है और स्वयं मत्त्व में डूब जाता है। तब कवि का चित्त-सत्त्व इस सम्भाव्यमान भावी यथार्थ का अनुभव करा कर कवि को स्वरूप विधान्ति 'मुक्ति' या स्वस्वादानन्द में मग्न कर देता है। ऐसे कविमा की कृतियों को हम गत्यात्मक काव्य कह सकते हैं। श्री रामचन्द्र शुक्ल ऐसे काव्यों को लोकोपयोग की दृष्टि से अधिक घेष्ठ समझते हैं। परन्तु हमारी सम्मति में जो कवि वस्तु-जगत् की स्थिति में ही आत्मम्भन में चमत्कृति और अलौकिकत्व का अनुभव करके लावण्यलोक में आत्मविभोर हो कर स्वरूपविधान्ति रमदशा, या अव्यञ्ज अनुभूति में मग्न हो जाते हैं, उपाधियों और विकल्प सञ्जन से मुक्त रह कर 'मुक्ति' प्राप्त करते हैं वे ही रससिद्ध कवीश्वर हैं। उनका यथावत्, परमयथावत् अभिव्यञ्जना करता है और उगम्य हो कर भी सर्वोत्कर्षजन्य उनका यह काव्य

इतना समर्थ, इतना प्रबल, इतना जालोकमण्डित होता है कि उनकी यह वाणी न केवल कवि को ही 'सुकृतम वतेति' का अनुभव करा कर कृतार्थ कर देती है अपितु सहृदय पाठकों को भी अखिल उपाधि से मुक्त करा के सद्यः ही अर्थात् पठन समकाल में ही परनिवृत्ति में, मग्न कर देती है ।

यह भुक्ति ही सभी कलाओं का परम प्रयोजन है और यही सत्कवियों की काव्य-कला का भी मुख्य प्रयोजन है । सत्त्वोत्कर्ष-प्रधान, हृदयवान्, सत्कवि जिम भुक्ति को तत्क्षण प्राप्त करते हैं उसी रस दशा को प्राप्त करने के लिए रजःप्रभाव के पर्यवसान के अनन्तर ही सत्त्वोत्कर्ष होने पर, 'भुक्ति' प्राप्त करने वाले कवियों की इस पुनरावृत्ति-लाभ की सविलम्ब प्रतीक्षा करनी पड़ती है । उसका काव्य मानो उपदेश-संघटन में तत्पर होकर प्रवृत्त होता है, सहज अनल-वृत्ति के निवारण द्वारा स्वरूप-उपलब्धि के लिए नहीं । जो समालोचक प्रवर काव्य का केवल एक ही पक्ष सुन्दरता को स्वीकार करते हैं वही अन्यत्र शक्ति और शील का सौन्दर्य के साथ समावेश करके काव्य की परिभाषा का मोछ संकोच करते हैं । रमणीयता या चमत्कार के अतिरिक्त काव्य का अन्य कोई पक्ष नहीं । रस-दशा में विलम्ब उपस्थित करने वाली वस्तुओं को सहृदय और मार्मिक विद्वानों ने भी दोष ही माना है । इस दृष्टि से भी प्रथम प्रकार के काव्यों से ये दूसरे प्रकार के विलम्बपूर्वक रस दशा में पहुँचाने वाले प्रयत्न-पक्षी काव्य, हीन ही माने जायेंगे । जिस प्रकार धृति में आत्म-स्वरूप में प्रतिष्ठित कराने वाले, कर्मकाण्ड और उपासना काण्ड, परम्परा से उस बक्ष्य तक पहुँचाने के कारण, सद्यः स्वरूप ज्ञान प्रदान करने वाले, महाकाव्य प्रदाता ज्ञान काण्ड से हीन हैं, ठीक उसी प्रकार उपदेश और लोककल्याण का संकेत करके, तब रस-दशा में पहुँचाने वाले काव्यों को भी समझना चाहिए । यथा तत्त्व ज्ञान सिद्ध-वस्तु की अनुभूति से कृतार्थता देता है, उसके पश्चात् और कुछ भी कर्तव्य शेष नहीं रह जाता । विधिनियम के लिए वहाँ कोई स्थान नहीं, ठीक इसी प्रकार जिस रस-सिद्ध महाकवि की महावाणी जगत् के तथाकथित व्ययार्थ में अपने कौशल से, अखिल उपाधियों का विष्वंस करके, उस सतत प्रत्यक्ष और परमरमणीय, विराट् आनन्द का—परमव्ययार्थ का—आस्वादन करा कर, स्वरूप-विश्रान्ति में 'रसो वै सः' के उस रस-स्वरूप से तादात्म्य करा देती, सच्चा ब्रह्म-सम्बन्ध स्थापित करा के, व्यक्ति की देश, काल, वस्तु की परिच्छिन्नता विलीन करके अक्षण्ड-आस्वाद में ले जाती है उसे सर्वश्रेष्ठ क्यों न कहा जाय ? उनके रस-सिद्ध कवीश्वर के पद को 'शक्ति-काव्य' कैसे छीन सकते हैं ?

इस प्रकार जयत् में महाययार्थ की सीला में दो प्रकार के हृदयों से सम्पन्न दो प्रकार के सत्कवियों का उदय जनता के पुण्य प्रभाव से हुआ करता है जिनकी

अमर वाणी के प्रसाद से अपने अधिनार के अनुसार सहृदय होता प्रभावित होकर पश्य होते रहत हैं ।

काव्य के जतर काव्य के समान कवियों की भी एक खबर-धेणी है । वे चित्र-रवि कवि-बधु या बनावज सत्त्वियों की शैली, भगिमा आदि का अनुकरण अपने अम्याम पाटव से इस प्रकार करते रहते हैं और अपनी कृतियों का ढेर लगाते रहत हैं जिनमें मवसाधारण को काव्यरमाभास का क्षणिक भ्रम होता है और उनका मनोविनोद हाहा रहता है । काव्य नाटने के लिए उनकी कृतियाँ भले ही उपयोगी हो परन्तु उनसे परनिवृत्ति की मिडि नहीं हो सकती । जिस प्रकार ब्राह्मण और क्षात्र जाति में ब्रह्मबधु और क्षात्रबधु जैसे पदों की प्रवृत्ति-निमित्तता है उसी प्रकार सच्चे कलाकारों और सत्त्वियों की परम्परा में इन बनावजों और कवि बधुओं का सम्मेलन चाहिए । ऐसे कवियों का गया इनके काव्यों का विवेचन हमारे इस प्रसंग से बाहर है । ऐसे ही कवि-बधु अपने काव्यों में यथाथ और आदर्श का समन्वय करने का प्रयत्न किया करते हैं । सत्त्व की कमी के कारण उनमें न तो जगत् की किनी वस्तु का आलम्बन लेकर सदा स्वरूप विश्रान्ति की शक्ति होती है और न मरव की इतनी प्रचुरता कि कुछ क्षण बाद रजम् की क्षीणता से ही वे आत्मानन्द में डूब सकें । ऐसे हृदय काव्य के शेष प्रयोजन यथा अर्थ, व्यवहारज्ञान, अशिवनाश, तथा उपदेशदान के लिए ही अपनी वाणी का प्रयोग किया करते हैं । इनकी पर्याप्त मर्यादा जगत् में देखी जाती है । सत्त्व-कवि तो सत्तान्दिया में नहीं एक बार आते हैं । इस प्रकार यथाथवाद ही सत्त्व-सम्पत्ति के तारतम्य से सत्त्वियों के काव्यों में देखा जाता है । मरवसम्पत्ति की परिमिति अपरिमिति के तारतम्य के कारण यह भेद हृदय-भूतक है । अब इस दृष्टि से सच्चे कवियों में इनके समन्वय का प्रश्न नहीं उठता । आदर्शों 'मुख यथाथवाद', आदर्श और यथाथ का समन्वय' आदि प्रचलित पारिभाषिक शब्द अतः अधिकारित रमणीय पदावली मात्र है । क्योंकि 'अल-वृत्ति' और 'अनल वृत्ति' परस्पर विरोधी दो वृत्तियाँ हैं । तब प्रकार के समान ही इनका समन्वय नहीं हो सकता । सत्त्व-कवि जम् से ही अपनी-अपनी सत्त्व-सम्पत्ति लेकर आते हैं, इसी के कारण उनमें व्यक्तित्व का भेद बना रहता है । उनके अन्तःकरणों का निर्माण, उन पर अंकित संस्कार समूह उसकी नवाकार परिणति की क्षमता परस्पर इतनी भिन्न होती है कि उनका यह मौलिक भेद दूर नहीं हो सकता । हाँ, जिनका कवि-जम् नैसर्गिक हृदय प्रेरणा से जाविभूत न होकर बुद्धि वृत्तियों का विश्लेषण और सत्येयण शक्ति का परिणाम मात्र होता है, नाम-ध्वज में उनके विवेचन की आवश्यकता नहीं है । नाव अपने में ही एक परिपूर्ण, अमण्ड अनुभूति है । विश्लेषण और मरलपण पद्धति पर भावों का विचार करना भावों की अस्पष्टता को छति पट्टा कर उनके स्वरूप का नाम कर देना है । जो 'मोक्ष समन्वय' का अर्थ परस्पर नितान्त विरोधी वस्तुओं को बिना दना ही समझते हैं उनमें हमारा इतना ही नम्र निवेदन है कि

‘समन्वय’ का अर्थ मिश्रण नहीं है। आपाततः प्रतीयमान भेदों का निराकरण करके मूलगत तत्त्व की सत्यता प्रतिपादित करना ही समन्वय पद का अर्थ है। ऐसा समन्वय प्रतिपादित करने से केवल महायथार्थ, परमतत्त्व, चित्ति शक्ति की सत्ता रह जायगी और व्यावहारिक सम्पूर्ण प्रपञ्च को त्रैकालिक निषेध का प्रतियोगी स्वीकार करना पड़ेगा। ऐसा करने से कवि, संस्कार आदि का विवेचन ही व्यर्थ हो जायगा। अतः व्यावहारिक वस्तुओं के विवेचन में ऐसा करना उनका मूलक्षय कर देना ही होगा। प्रश्न हो सकता है कि कवि को हम कभी सिद्ध-काव्य तथा कभी मत्यात्मक काव्य के रक्षयिता के रूप में क्यों पाते हैं ? इसका उत्तर यही है कि प्राधान्य-पक्ष की दृष्टि से ही उसका यह भेद किया गया है, अन्यथा प्रपञ्च के अन्तर्गत होने के कारण कवि और उनके काव्य भी सदसद्विलक्षण हो होंगे और तात्त्विक समन्वय करने पर इनकी व्यावहारिक सत्ता की असारता ही सामने आयेगी।

इस विवेचन का सारांश यही है कि काव्य में एक ही पक्ष, ‘यथार्थवाद’ हो सकता है। विश्व के सभी प्रतीयमान, प्रमाणसिद्ध अर्थ, एक ही परमार्थ की, सत्त्वित्-आनन्द की, जो कि सहृदय का स्वरूप ही है, व्यंजना करते हैं। सत्त्वोत्कर्ष के तारतम्य में संत-कवियों के दो ही भेद हैं। एक वे जो विश्व की किसी भी वस्तु का सौन्दर्यानुभव करके आलम्बनमात्र से सद्यः परनिवृत्ति में मग्न होने की क्षमता रखने वाले हृदय वाले सिद्ध काव्यों के स्रष्टा ‘रम-सिद्ध’ कवीश्वर और दूसरे वे जिनकी, (रजोभावजन्य विलम्ब के कारण) हृदय परिणति में बाधानिवृत्तिपूर्वक परनिवृत्ति का प्रकाशन होता है। इनके काव्य भी यथार्थ का ही चित्रण करते हैं। भेद इतना ही है कि एक ‘यथार्थ’ वर्तमान में उपस्थित रह कर ही स्वरूपानन्द की अभिव्यंजना करता है और दूसरा, वर्तमान के आलम्बन में; रजोभाव के कारण अनलंबुद्धिपूर्वक प्रवृत्त होता है और भावी में होने वाले किन्तु संभाव्यमान यथार्थ का मातृसिक संस्करण उपस्थित करके तब स्वरूपानन्द में मग्न होता है। दोनों ही इस प्रकार वस्तु जगत् से आलम्बन लेकर उसे महायथार्थ की अभिव्यंजना का साधन बनाते हैं। कवि-हृदय में किस प्रकार और क्यों जगत् की कोई साधारण वस्तु, आलम्बन बन कर इस अलौकिक अभिव्यंजना का साधन बन जाती है, क्योंकि वही आलम्बन वस्तु, कालान्तर में, परिस्थिति विशेष में फिर दूसरा ही रूप धारण कर लेती है, इन्द्रिय-गोचर होने से लेकर स्वरूपानन्द की अभिव्यक्ति पर्यन्त क्या-क्या प्रक्रियाएँ होती हैं इत्यादि विषयों का निरूपण किसी अन्य लेख का विषय हो सकता है। इस प्रसंग में विस्तारभय से अत्यावश्यक न समझ कर हम यही लेखनी को विधाप दे रहे हैं।

भारतीय सौन्दर्य-चिन्तन में साहित्य-तत्त्व

डॉ० भगवत्सुखस्य मिश्र

सौन्दर्य तत्त्व का विश्लेषण करते हुए 'एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटानिका'¹ ने उसके तीन रूपों की उद्भावना की है—(१) संवेदना का सौंदर्य (Sensuous Beauty), (२) रूपगत सौन्दर्य (Beauty of Form), (३) अभिव्यजनागत सौन्दर्य (Beauty of Expression)। दूसरे सौन्दर्य शास्त्रियों ने इनको ही भोग, रूप एवं अभिव्यक्ति के सौन्दर्य के नाम से अभिहित किया है।² यह वस्तुगत सौन्दर्य का विश्लेषण एवं विभाजन है। इसके साथ ही अनुभूति तथा ज्ञान के साधनों के आधार पर भी 'सौन्दर्य' का विभाजन हुआ है। अनुभूति का एक अंश है 'संवेदना'। संवेदनाएँ इन्द्रियों द्वारा गृहीत होती हैं। इनका विषय पदार्थ-जगत् है। रूप, रस, स्पर्श, ध्वनि आदि सबित हैं तथा इनके ज्ञान के कारण इन्द्रियाँ हैं। इन संवेदनाओं में भी अपना एक आनन्द है। इस प्रकार आनन्द के हेतु होने के कारण ही ये रूप, रस, रेखा, शब्द आदि कला के उपादान-सत्त्व माने जाते हैं। इससे एक मिथ्यान्त और प्रतिपादित हो जाता है कि सौन्दर्यानुभूति में जनित आनन्द में इन्द्रियबोध के आनन्द का भी यात्स्निक सहयोग रहता ही है। श्री आर० जी० कालिगुड इन्द्रियबोध के आनन्द को कला की ओर आकृष्ट होने का एक कारण मानते हैं। वे रूप और रस के इन्द्रियजन्य आनन्द की कला में उपस्थिति स्वीकार करते हुए भी इसका आकषण को कला की वास्तविक अनुभूति में बाधक ही मानते हैं।³ इस प्रकार संवेदनाओं अथवा कला की उपादानभूत सामग्री का भी अपना एक सौन्दर्य है। कलाकार इन उपादानों से एक रूप की सृष्टि करता है, यही कला का बाह्य शरीर है। इस रूपबोध का कारण प्रत्यक्षीकरण (Perception) माना गया है। कला के रूप में भी एक विनिष्ट सौंदर्य है। इस सवित्ति एवं प्रत्यक्षीकरण अथवा पदार्थ एवं रूप के सौंदर्य के अतिरिक्त सौन्दर्य का एक और भी प्रकार है। उसे प्रतीयमान अर्थ अथवा ध्वनि का सौन्दर्य कहते हैं। कलाकृति अथवा नैर्गमिक मुन्दर वस्तु के सौन्दर्य का मूल हेतु

1 *Encyclopaedia Britannica*, XI Edition, Article on Aesthetics

2 सौन्दर्य-शास्त्र डॉ० हरद्वारीलाल।

3 R G Collingwood *The Principles of Art*, ॥ 142.

यह अभिव्यञ्जना ही है; यही उसकी आत्मा है। सौन्दर्य के पूर्वं निर्दिष्ट दोनों प्रकार भी इसी की पुष्टि के लिये हैं। उन दोनों की अपनी कोई पृथक् सत्ता नहीं, वे इसी की सत्ता से सत्तावान हैं। इनके पारस्परिक सम्बन्ध पर आगे विचार किया जायेगा। यह अभिव्यञ्जना (Expression) की सौन्दर्यानुभूति प्रतिभान कल्पना या भावन (Imagination) का विषय है। सौन्दर्यानुभूति का प्रथम कारण प्रतिभान अथवा भावन (Contemplation) ही है, इसलिये कला की संवेदनाएँ एवं प्रत्यक्ष दोनों ही लौकिक अनुभूति की संवित्ति तथा प्रत्यक्ष से ईषत् भिन्न है।^१ काव्य के उपादान शब्द और अर्थ दोनों ही पारमार्थिक रूप में लौकिक शब्द और अर्थ से भिन्न होते हैं।^२ सौन्दर्य एक अखण्ड वस्तु है, उसकी अनुभूति ही चरम पराकाष्ठा पर पहुँच कर रसनिष्पत्ति कहलाती है। यह केवल भावन (Contemplation) का ही विषय है। यह चर्वणा-रूप है। संवेदना एवं प्रत्यक्ष अथवा भोग एवं रूप भी रस-अवस्था में चर्वणा के विषय बन जाते हैं। उस अवस्था में संवेदना, प्रत्यक्षीकरण एवं भावन अथवा भोग रूप एवं छवि का पृथक् अस्तित्व समाप्त हो जाता है तथा तीनों एक अखण्ड चर्वणारूप अनुभूति में परिणत हो जाते हैं। सौन्दर्यानुभूति का प्रकृत एवं पारमार्थिक रूप तो यही है। केवल वास्तवीय ज्ञान के लिए उसका उपर्युक्त तीन रूपों में विभाजन उपादेय एवं आवश्यक है। चर्वणा सौन्दर्यानुभूति की चरम पराकाष्ठा है, जिसे पश्चिम का आचार्य अभिव्यञ्जना का सौन्दर्य मानता है तथा जो भावन का विषय है। उससे कुछ निम्न स्तर की सौन्दर्यानुभूति भी है। इनमें कभी भोग (Matter) तथा कभी रूप (Form) का प्राधान्य रहता है; अभिव्यञ्जना तो सर्वत्र ही रहती है। सौन्दर्य का यह वस्तुगत विभाजन वास्तव में सौन्दर्यानुभूति के स्तरों की कल्पना अधिक है।

संवेदना एवं प्रत्यक्षीकरण के पदार्थ-अगत् पर ही आधारित पर उससे निम्न सत्ता

1. The music to which we listen is not the heard sound, but that sound as amended in various ways by the listener's imagination. p. 144.

.....Forms being impressions of sense they thus become ideas of imagination. (Ibid)

२. वाच्योऽर्थो वाचकः शब्दः प्रसिद्धमिति यद्यपि ।
तथापि काव्य मार्गेऽस्मिन् परमार्थोऽप्यमेतयोः ॥

× × ×

अर्थः सहृदयाद्भावकारिस्वप्नसुन्दरः

(कुन्तक : वक्रोक्तिजीवितम् १।८-९)

ध्वन्यालोक की ७वीं पंथी कारिकाएँ भी द्रष्टव्य हैं।

बना एक जगत् और है। यह दुर्गा वा सारस्वती (Essences) द्वारा निर्मित है। जात्र में टायन न पदाथ जगत् म निरु सत्तावासा एक जगत् और माना है तथा उसको ऐंसेस का जगत कहा है। इन गुणा के समूह एवं उससे व्यजित आध्यात्मिक तत्त्व (न्याय मानवता आदि) तथा तज्जनित आनन्द का जगत् ही वस्तुतः सौन्दर्य वा और इसीलिए बना एवं बना का भी प्रवृत्त क्षेत्र है। काव्य और बना क बाह्य उपादान पदाथ जगत् अथवा उनकी संवेदनाएँ हैं तथा उनका रूप वा सपटन समता सन्तुलन, स्निग्धता आदि गुणों के द्वारा होता है। उन बनाओं की आत्मा तो वह आध्यात्मिक तत्त्व तथा तज्जनित आनन्द ही है। भारतीय चिन्तकों ने मादब्रह्म, ब्रह्मब्रह्म एवं रम्यब्रह्म के रूप में इसी आध्यात्मिक तत्त्व का साधारणकार दिया है। उन्होंने संवेदना-रूप उपादान समानुपात सन्तुलन विन्यास आदि गुणों द्वारा निर्मित रूप तथा आध्यात्मिक तत्त्व की अभिव्यञ्जना—वाक्य क इन तीनों ही तत्त्वों पर विचार दिया है। वाक्य एवं अर्थ सभी बनाओं के लिए उन्होंने इन तीनों की उपयोगिता ही नही अपितु अनिवार्यता भी मानी है। कुछ आचार्य वाक्य गुणों अथवा अलंकारों की अधिक महत्त्व दत्त हैं तथा कुछ रस ध्वनि और रमणीयता को। इन प्रकार देहवादी और आत्मवादी आचार्यों का भेद केवल किमी एक तत्त्व की प्रधान मानने के कारण ही हुआ है।

सौन्दर्य यद्यपि अखण्ड वस्तु है, पर फिर भी शास्त्रीय ज्ञान के लिए सामग्री रूप एवं ध्वनि—इन तीन तत्त्वों में इसका विभाजन उपादेय है यह हम पहले कह चुके हैं। सौन्दर्यानुभूति की अखण्ड स्थिति में इन तीनों का ही सहयोग है। सहृदय की अनुभूति तथा वस्तु की सौन्दर्य-व्यञ्जना की क्षमता के अनुसार इन तीन विभिन्न स्तरों पर भी यह सौन्दर्यानुभूति जागती है। कभी सहृदय सामग्री के सौन्दर्य पर मुग्ध होता है कभी रूप के तथा कभी ध्वनि के सौन्दर्य पर। पर अथ वा ध्वनि का सूक्ष्मतम अंश इन तीनों ही अवस्थाओं में विद्यमान रहता है। ये सभी स्तर सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करते हैं। इनमें उत्तरोत्तर कम से सौन्दर्य की अभिव्यक्ति की अधिक सामर्थ्य एवं उपयुक्तता भी है। इसीलिए इनके सौन्दर्य को उत्तरोत्तर कम से अधिक उत्कृष्ट मानना असमीचीन एवं अशास्त्रीय नहीं है।

इन ताना स्तरों के सौन्दर्य के पारम्परिक सम्बन्ध पर थोड़ा सा और विचार कर बना आवश्यक है। रंग रेखा स्वर आदि में कभी उष्णता का कभी शान्ति का तथा कभी मायुष का आनन्द आता है। इसी प्रकार रूप में भी समानुपात (Proportion) समता (Symmetry) सन्तुलन (Balance) आदि की अनुभूति तो आनन्द का कारण है ही; इनके अतिरिक्त समता आदि से जो एक अभिव्यञ्जना भी होती है वह भी आनन्द का हेतु है। वास्तव में अभिव्यञ्जना का सौन्दर्य तो सब स्तरों के सौन्दर्य

का प्राण ही है। उस ध्वनि-तत्त्व के कारण ही संवेदना एवं रूप भी सुन्दर अथवा आनन्ददायक प्रतीत होते हैं। पर इस प्रतीति अथवा सौन्दर्य में संवेदना और रूप का भी एक प्रकार से सहयोग है। संवेदना (Sensuum) एवं प्रत्यक्ष (Perception) की कल्पना द्वारा भावन (Contemplation) के स्तर पर पुनरावृत्ति होती है। उनके द्वारा अभिव्यक्त उज्ज्वलता, माधुर्य, शान्ति, स्निग्धता आदि की चर्चणा होती है। इस अवस्था में तीनों स्तरों का आनन्द एक अखण्ड अनुभूति में परिणत होकर अधिक तीव्र एवं स्थायी हो जाता है। आत्मविस्मृति का यही स्तर है। चर्चणात्मक इस अखण्ड अनुभूति के स्तर पर पहुँचने से पूर्व ही संविद्धि, प्रत्यक्ष, मनोभाव आदि का उदात्तीकरण हो जाता है। वे अपनी कटुता एवं वेग को समाप्त कर चुकते हैं। भारतीय आचार्यों ने विभावन अथवा साधारणीकरण द्वारा इसे सम्भव माना है। सम्वेदना एवं रूपगत सौन्दर्य के मूल में अभिव्यञ्जना के सौन्दर्य की स्थिति तथा उनके परिष्कारक रूप की स्वीकृति का सिद्धान्त पश्चिम के आचार्यों को भी मान्य है।^१ सम्वेदना और रूप के सौन्दर्य का भी परस्पर में पोष्यपोषक सम्बन्ध है।^२ सारांश यह है कि भोग तथा रूप का अपना पृथक्-पृथक् सौन्दर्य तो है ही पर वे किसी भी स्तर पर अर्थशून्य नहीं हैं।^३ संवेदना एवं रूप अर्थ के कारण ही सुन्दर हैं तथा अपने सौन्दर्य-तत्त्व से अभिव्यञ्जना के सौन्दर्य की प्रभावसमता में अभिवृद्धि के कारण भी हैं। इस प्रकार इन तीनों का सौन्दर्य-सृष्टि में पारस्परिक सहयोग है। किसी भी अवस्था में वे एक दूसरे के सहयोग से सर्वथा शून्य नहीं हैं। पर वास्तव में सौन्दर्यानुभूति एक अखण्ड वस्तु ही है। विभाजन एवं विश्लेषण की उपादयता केवल शास्त्रीय ही है।

1. Just as there is the rudiment of ideal Significance in colour, so form, even in its more abstract and elementary aspects, is not wholly expressionless, but may be endowed with some thing of life by imagination.....form and expression as two broadly distinguishable factors of aesthetic pleasure. (*Ibid*, pp. 284-285.)
2. A line may be pleasing to sense perception and in addition illustrate expressional value by the suggested ease of movement or posesimilarly, a concrete form e.g. that of a sculptured human figure in repose or of a graceful birch owes its aesthetic value to a happy combination of pleasing lines and interesting ideas. (*Ibid*, p. 285.)
३. यतो रसा वाच्यविशेषरेख आक्षेप्तव्याः तत्प्रतिपादकैश्च शब्दैः ।
तत्प्रतिपादिनो वाच्यविशेषा एवं रूपकादयो अस्काराः ॥

(ज्वन्यातोक्त, पृष्ठ २७)

लेखक की 'हिन्दी आलोचना : उद्भव और विकास' का 'संस्कृत साहित्य में समीक्षा का स्वरूप' द्रष्टव्य है।

भारतीय आचार्य सौन्दर्य के अखण्ड एवं समन्वयवादी स्वप्न को ही महत्त्व देते हैं पर उन्होंने गौडय के विभिन्न तत्त्वों पर गृथक् गृथक् तथा उनके पारस्परिक सम्बन्ध पर भी विचार किया है। शब्द के छोटे से छोटे अक्षर, वर्ण, स्वर, काकु आदि तथा अक्षर की हल्की ॥ हल्की छाया का सम्बन्ध भारतीय आचार्यों ने अक्षर, गुण, रीति, वचना, ध्वनि, रस आदि सभी काव्य-तत्त्वों अर्थात् काव्य के रूप (शरीर) तथा आत्मा दोनों के माध्यम से स्थापित किया है। वे सब तत्त्व एक प्रकार से भारतीय आचार्यों द्वारा उद्भावित सौन्दर्य-भावना के विभिन्न स्वरूप ही हैं। आद्य के विवेचन से यह स्पष्ट हो जायेगा कि इन सौन्दर्य-तत्त्वों में से कुछ का सम्बन्ध काव्य के शरीर में तथा कुछ का काव्य की आत्मा में है। इस प्रकार काव्य के रूपगत एवं अभिव्यजनागत सौन्दर्य के गुण अक्षर, रीति, ध्वनि, रस आदि तत्त्वों से शब्द और अक्षर के मूलम से मूलम अक्षर, वर्ण, स्वर, काकु आदि का सम्बन्ध स्थापित करने का नास्त्य स्पष्ट अभिव्यजना, रूप एवं उपादान के सौन्दर्य के पारस्परिक सम्बन्ध की उद्भावना करना ही है। प्राचीन आचार्यों ने रमानुबल अक्षर, गुण, रीति आदि के नियोजन पर ही जोर नहीं दिया है, बल्कि गुण, रीति, अक्षर आदि रूपगत तत्त्वों को ही काव्य की आत्मा रस-निष्ठा के सहयोगी नहीं कहा है, इन पर ही रसोचित्य का नियोजन नहीं माना है, अपितु काव्य के उपादान शब्द और अक्षर के प्रत्येक मूलम-से-मूलम तत्त्व पर भी इन सभी दृष्टियों से विचार किया है। इतना ही नहीं, दूसरी तरफ काव्य के प्रत्येक छोटे से छोटे तथा बड़े से बड़े तत्त्व के सौन्दर्य का मूल हेतु भी रस ही माना गया है। उनके अभाव में अक्षर, गुण, वचना, शब्द-विन्यास, अक्षर-नियोजन, प्रबन्ध-योजना आदि सभी तत्त्व केवल प्राणहीन आकार मात्र रह जाते हैं। ऐसी अवस्था में न अक्षर अक्षर है और न गुण गुण ही।^१ यह कहना भी अनमीचीन नहीं कि भारतीय आचार्यों की दृष्टि में चारना, मोदय या रसनीयता रस ही है। रस सौन्दर्य है और सौन्दर्य रस है। इस रूप में उस सौन्दर्य की उद्भावना हुई है जो काव्य के सम्पूर्ण स्तर पर विराजमान रहता हुआ, स्वयं ही सब तत्त्वों का प्राणभूत बन कर उनके रूप में अभिव्यजित होकर काव्य के शरीर, रूप, एवं अभिव्यजनागत सौन्दर्य में पूर्ण समन्वय स्थापित कर देता है। यह भारतीय सौन्दर्य-दृष्टि की एक महत्वपूर्ण विशेषता है जो सम्भवतः इस उद्घटना के साथ बराबर वर्तमान है।

शरीर रूप और अभिव्यक्ति—अखण्ड सौन्दर्य के तीन तत्त्व हैं। तीनों एक साथ ही रहते हैं। पर फिर भी यह त्रिपुटी प्राचाय एवं समन्वय की ओर उन्मुख गति की दृष्टि से सौन्दर्य भावना के विकास का एक आधार भी मानी जा सकती है। बोलाक न

अपनी 'हिस्ट्री आफ एस्थेटिक्स' में इस दृष्टिकोण का सकेत किया है ।^१ भारतीय साहित्यचिन्तन एवं सौन्दर्य-भावना के क्रमिक विकास के स्वरूप को समझने के लिए भी ये तीनों तत्त्व उपयुक्त आधार हो सकते हैं। इस प्रबन्ध में इसी दृष्टि से भारतीय सौन्दर्य-चिन्तन के विकास की एक रूपरेखा प्रस्तुत करनी है। सौन्दर्य के पृथक्-पृथक् स्वरूपों पर आधारित विभिन्न सम्प्रदायों की उद्भावना से पूर्व संस्कृत के साहित्य-चिन्तकों का ध्यान काव्य के उपादान-भूत शब्द और अर्थ के सौन्दर्य पर ही गया था। उस समय तो इसी भोग के सौन्दर्य को ही काव्य की आत्मा माना जाता था। चिन्तन के इस युग में काव्य-शास्त्र व्याकरण, व्यास निरुक्त एवं भीमांसा पर बहुत कुछ आधारित था। काव्य की उक्ति में सौन्दर्य-तत्त्व का अन्वेषण करने वालों का ध्यान उस उक्ति की व्याकरणगत शुद्धि, तर्कसंगतता अथवा अर्थ-गरिमा पर ही जा पाया। काव्य-शास्त्र की पृथक् सत्ता तथा काव्य को अन्य उक्तियों से भिन्न करने वाले व्यावर्तक एवं भेदक तत्त्व साहित्य-भावना का तो अपेक्षाकृत बाद में ही विकास हुआ। सौगव्य एवं अर्थ-गरिमा के रूप में उद्भावित सौन्दर्य-भावना में पहले-पहल तो शब्द और अर्थ में से किसी एक के प्राधान्य की ओर ही आचार्यों का ध्यान अधिक रहा। शब्द और अर्थ में पृथक्-पृथक् सौन्दर्य की कल्पना वास्तव में भोगतत्त्व में ही सौन्दर्य देखना है। शब्द और अर्थ ही तो वह सामग्री है, जिससे काव्य के शरीर का निर्माण होता है। पर इस सौन्दर्य-भावना के मूल में भी साहित्य-भावना थी। अन्त में इनके सौन्दर्य का पर्यवसान भी उसी में हो गया। सौगव्य अथवा अर्थगरिमा का मानदण्ड साहित्य-भावना ही मानी जाने लगी। इस प्रकार साहित्य-भावना अपने से पूर्ववर्ती उपादानवत सौन्दर्य को अपनी पराकाष्ठा पर पहुँचाती हुई तथा उस चारुता का अपने आप में ही अन्तर्भाव करती हुई काव्य का शरीर अथवा व्यावर्तक तत्त्व तो आज भी मानी जाती है। कुतर्क तक तो साहित्य-तत्त्व काव्य-सौन्दर्य का प्रधान आधार रहा। काव्य के अलंकारादि विभिन्न तत्त्वों का पारस्परिक सन्तुलन भी साहित्य का एक तत्त्व था। पर बाद में यह कार्य औचित्य-तत्त्व का माना जाने लगा और साहित्य केवल शब्द और अर्थ की अनुपनरमणीयता या परस्परस्पर्द्धिचारुता का द्योतक मात्र रह गया। इस रूप में वह आज भी प्रतिष्ठित है। साहित्य-भावना एवं उसके सौन्दर्य के वैशिष्ट्य-चिन्तन से ही काव्यशास्त्र के व्याकरण आदि से पृथक् अस्तित्व की प्रतिष्ठा हुई है। संस्कृत के आचार्यों के सौन्दर्य-सम्बन्धी चिन्तन का प्रमुख आधार साहित्य-भावना का वैशिष्ट्य रहा है। वैशिष्ट्य के ही विभिन्न रूप अलंकार, गुण, रीति आदि तत्त्वों की उद्भावना एवं इन्हीं जगों से सम्प्रदायों के रूप में परिणत होता हुआ भारतीय साहित्यचिन्तन विकसित हुआ है। इस प्रकार सौगव्य से साहित्य, वैशिष्ट्य एवं समन्वय की ओर क्रमशः उन्मुख होना एक प्रकार से

१. यास्केर निरूपित मध्ये उपमार किंचिन्मात्र उल्लेख पावा जाय तिनो मूतोपमा, रूपोपमा, सिद्धोपमा, लुप्तोपमा, अर्थोपमा उल्लेख करियाछेन तिनो प्रसंग क्रमे गामर उपमा सक्षणेन और उल्लेख करियाछेन। (दासगुप्ता : काव्यविचार, पृ० २।)

भारतीय साहित्य चिन्ता व विचार का गणिज स्वरूप मानी जा सकती है। प्रारम्भिक मोक्षार्थ म व्याकरण-सम्मतता तथा अन्तरिमा म व्यापानुबन्ध तत्त्वगतता का प्रभाव रहा। इस समय के साहित्यशास्त्री म व्याकरण-न्यायिक अथवा मीमांसक म स क्रिया एवं तत्त्व का मिश्रण बहुत अग्रिम था। इस प्रकार औपन्य म साहित्य भावना तब के चिन्तन विकास म तो काव्यम का तत्त्व भा साष्ट है पर साहित्य भावना म दृष्टिगत विवेचन तब का विवेचन ना एक प्रकार म समानान्तर ही बना है। साहित्य भावना का वाच्य का प्रगीत तथा इस प्रकार अन्य तत्त्व मान लन के साथ ही सावाय अन्य दृष्टिगत पर भी विचार करने उभ थे। इसीलिए इसम वाच्यगत नहीं प्रवृत्तिगत विचार हा माना जा सकता है। समन्वय की आकांक्षा के दान तो भारतीय आचार्य म विन्नन व प्रारम्भ से ही होने है। साहित्य भावना भी इसका प्रमाण है। पर वास्तविक समन्वय स्थापना का वाच्य ता आनन्दवदन्त म गुरु होता है। इन प्रकार दृष्टिगत व बाद समन्वय का स्थिति आती है। विचार की यही अवस्था प्रवृत्तिगत ज्ञान के साथ ही काव्यगत भी है।

भारतीय साहित्य चिन्तन व प्रवृत्तिगत विचार का अनुमान अन्तर साहित्य के प्रारम्भिक इतिहास तथा अन्य शास्त्रों के साथ रहने वाले गठबन्धन के आधार पर भी होता है। इसीलिए उक्त प्रारम्भ की सन्धि स्वरूपा से अवगत होना भी समीचीन है। भारतीय अन्तरसाहित्य का प्रथमन व प्रारम्भ हुआ यह निश्चयपूर्वक कहना कठिन है। उस चिन्तन के बीच ता अत्यन्त प्राचीन साहित्य म भी उपनय हाते हैं। निम्न म साम्ब न उपमा का कुछ विवेचन किया है। गण के लक्षण का चरन तथा उम उपमा व कुछ अंश का उल्लेख भी हुआ है। बदायणन के लिए आवश्यक अंग म से अन्तरसाहित्य भी एक माना जाता रहा है।^१ इसने भी अन्तरसाहित्य की प्राचीनता का धाडा मकेत हाता है। जूनागढ़ म प्राप्त एक १२० ईस्वी के शिवालक म काव्य के गुणो एवं भेदा का कुछ उल्लेख है।^२ वेद के ऋषियो म सूत्रम की क्षमता तथा काव्यानुभूति की भावता ही नहीं है अपितु उनम समीक्षात्मक चरना के प्रमाण भी मिलते हैं।^३ पर तब भी काव्य शास्त्र अन्य

१ उपकारकत्वादसङ्कार सप्तममङ्गमिति यावावरीय ऋते व तत्त्वरिज्ञानात् वेदायनवर्गति । (राजराजराज काव्य भोमासा पृष्ठ १२१)

२ एस० एस० मुखर्जी काव्यप्रकाश की प्रेमिका ।

३ उतत्त्व पदचक्षु वदश वाचमुत्तरव शृङ्खल शृङ्गोत्प्रेनाम् उतोत्तरम् विसरौ जायेव पत्तु उराती मुवासा ।

४ आमादेर देशर अलकार शास्त्रकेर अपेक्षाकृत आधुनिक मोली पाई मने करा जायते । ऋषेद प्रभुति संहिता सन्धे साहित्य आरम्भक या उपनिषदादि ते धीत सूत्र व धर्मसूत्र आदि ते अलकार शास्त्रर वर्णित विषयेर विषयेर कोनो उल्लेख पावा जायना । (दासगुप्ता काव्य विचार, पृष्ठ १ ।)

शास्त्रों (व्याकरण आदि) की अपेक्षा अर्वाचीन ही है ।^१ त्रिवि निश्चित न होने पर भी इतना अवश्य मानना पड़ता है कि अलंकारशास्त्र की स्वतन्त्र प्रतिष्ठा तथा उसके व्यवस्थित विवेचन का मूलपात मीमांसा, निरुक्त, व्याकरण आदि के बाद ही हुआ । इसमें अलंकारशास्त्र के अन्तरंग प्रमाण भी हैं । साहित्यशास्त्र अपने अनेक सिद्धान्तों एवं समीक्षातत्त्वों के लिए व्याकरण, मीमांसा, निरुक्त, आमुवेद आदि विद्याओं का ऋणी है । ज्वनिसिद्धान्त का आधार व्याकरण का स्फोट है । तात्पर्या-शक्ति मीमांसा से उधार ली गई है । रसनिष्पत्ति के स्वरूप का विवेचन करते हुए आचार्यों ने न्याय, मीमांसा आदि अनेक दर्शनों के सिद्धान्तों एवं तर्कों का उपयोग किया है । रस के विभिन्न सम्प्रदायों का विभिन्न दार्शनिक मतवादों से सीधा सम्बन्ध है । इतना ही नहीं, प्रारम्भ में तो व्याकरण, मीमांसा एवं साहित्यशास्त्र का पूर्ण गठबन्धन ही रहा होगा । पहले-पहल तो काव्य-शास्त्र की व्याकरण एवं मीमांसा से पृथक् कल्पना भी नहीं रही होगी । यह तो परवर्ती विकास है ।^२ साहित्यशास्त्र पर विचार करने वाले आचार्यों के प्रारम्भ में दो अलग-अलग सम्प्रदाय रहे होंगे । पहला व्याकरण-अलंकारशास्त्रियों^३ का तथा दूसरा मीमांसक-आलंकारिकों का । काव्य में शब्द और अर्थ में से किसी एक का दूसरे की अपेक्षा अधिक महत्त्व समझने का कारण व्याकरण अथवा मीमांसा में से किसी एक की ओर अधिक झुकाव ही रहा है । भामह, कुन्तक आदि आचार्यों का शब्द और अर्थ में से किसी एक के सौन्दर्य को ही काव्य मान लेने का खंडन इस बात का स्पष्ट प्रमाण है कि प्रारम्भिक आचार्य ऐसा ही करते रहे । साहित्य-भावना के लिए अभिधा, विवक्षा आदि तत्त्वों की अपरिहार्यता, शेषहान में व्याकरण-सम्मत शुद्धि की भावना का अन्तर्भाव तथा न्याय के आधार पर अलंकार-विशेष तथा दोष-विशेष की कल्पना आदि इस बात के प्रमाण हैं कि काव्यशास्त्र पर व्याकरण, मीमांसा, न्याय आदि शास्त्रों का स्पष्ट एवं गहरा प्रभाव रहा । प्रारम्भ में काव्य का सौन्दर्य भी व्याकरण-सम्मत सौशब्ध तथा अर्थ की तर्कसंगतता ही माने जाते थे । यह प्रारम्भिक अवस्था थी । इस समय उपादानगत सौन्दर्य की ओर ही आचार्यों का ध्यान अधिक जा सकता था । उस समय काव्य के रूप की जो कवि-व्यापार द्वारा उद्भूत शब्द

1. *The Psychological Basis of Alankar Literature* (Sir Asutosh Mukerjee Silver Jubilee Volumes, Vol. III, p. 662.)

2. Even after him, grammatical associations were clinging to the term (साहित्य) upto Bhoj's time.....But there seems to have been in the early period of poetics, a view on this grammatico-poetic question, that of the two elements of Sabda and Artha, the former is more essential and important.

(Raghavan : *Sringar-prakas*, p. 87-88.)

३. तेन यत्केयाचिन्मतं कवि-कौशज्ञ-कल्पित-कमलोपातिशयः शब्दा एव केवल काव्य-मिति, केयाचिद् वाच्यमेव रचना-वैचित्र्यचमत्कारकारि काव्यमिति पक्षेयमवि निरस्तं भवति । (वक्तोक्ति जोषितम्, १-७ ।)

और अर्थ का साहित्य है—व्यापक गुण की तरह अपना नहीं हो पाई थी। शब्द और अर्थ में स किसी एक का दूसरे का अपना प्रधान मानने की प्रवृत्ति के प्रभावशाली साहित्य भावना को काव्य का प्राण मान लेने के बाद भी दृष्टिगत हाँ है। छन्दोबद्ध का वाक्यरूप में अर्थ की तथा पञ्चिदराज का शब्द की प्राधान्य देना इनका प्रमाण है।

ऊपर के विवेचन से तात्पर्य इस संबंध में है कि भारतीय साहित्य-चिन्तन के प्रारम्भ में काव्य के उपादान शब्द और अर्थ के सौन्दर्य पर ही आचार्यों का अग्रिम ध्यान गया और यह स्वाभाविक भी है। पर शब्द और अर्थ में से भी एक को ही सौन्दर्य का प्रधान हनु मानने का नान्य उपादान शब्दों पर भी अवृत्ति दृष्टि है। यही कारण है कि कुल्लुक को शब्द और अर्थ में से एक के सौन्दर्य का ही काव्य मानने वाला का खण्डन करना पड़ा है। भामह ने भी अपने काव्य लक्षण में शब्द और अर्थ दोनों के साहित्य पर इसी कारण जोर दिया है। माघ कवि का भी शब्द और अर्थ दोनों ही काव्य के लिए आवश्यक प्रतीत हुए।^१ मामरी के सौन्दर्य को ही काव्य का सौन्दर्य मानने वाले आचार्यों की परम्परा भारतीय साहित्यशास्त्र के इतिहास में सुरक्षित नहीं है। वह व्याकरण एवं नीमासा के आचार्यों की परम्परा में अन्तर्भूत हो गई है। यह प्रारम्भिक बिसरा हुआ अवधारणा चिन्तन था। उस समय तक चिन्तकों को जब काव्य के रूप की स्पष्ट धारणा ही नहीं थी तो पृथक् आचार्यों की परम्परा क्या बननी। इनके पूर्ववर्ती आचार्य काल-वर्चनित ही हो गये होंगे। भरत ने एम आचार्यों का संकलन किया है।^२ भामह से कुल्लुक तक के दण्डा वामन छठ प्रभृति सभी आचार्य दहवादी हैं। ये शब्द और अर्थ के साहित्य को ही काव्य का शरीर मानते हैं तथा वक्रता, गुण, अनकार आदि के रूप में इसके वैशिष्ट्य का निवेदन करते हैं। इन सौन्दर्य-नस्त्रों का सम्बन्ध प्रधानतः काव्य के शरीर अथवा रूप से है। चिन्तन का यह युग रूपगत सौन्दर्य को प्राधान्य देने वाला है। दहवादी परम्परा के आचार्यों ने गुणानुसार विभूषित एवं वक्रतापूर्ण उक्ति—जो वस्तुतः शब्द और अर्थ का साहित्य ही है—को ही काव्य कहा है। भामह का शब्दाधीन साहित्य काव्य काव्यलक्षण के रूप में इस युग का सर्वमाय नस्त्र है वस्तु वैशिष्ट्य के निवेदन में ही मतभेद है। परवर्ती काल के आचार्यों ने चाहे काव्य की आत्मा को अरकार, गुण, रीति, वक्रोक्ति आदि में स किसी भी नाम से अभिव्यक्त किया हो पर शब्द और अर्थ के साहित्य को काव्य का शरीर तथा शब्द और अर्थ का उपादान मानने में वे सभी एक

१ शब्दार्थी सत्त्विरति द्वय विद्वानपेक्षते। (माघ शिखरपाल वध, २-८६।)

२ सेलक का 'हिन्दी आलोचना उद्भव और विकास' पृष्ठ २८ तथा डा० सुशील कुमार रे हिन्दी आका सस्कृत पौष्टिक। (Vol II p 1)

मत हैं। भारतीय साहित्य-चिन्तन के इतिहास के इस देहवादी युग की यही उपलब्धि है। आनन्दवर्द्धन एवं अभिनवभुषण से प्रारम्भ होने वाले युग को शब्द और अर्थ को काव्य के उपादान तथा शब्द और अर्थ के साहित्य को काव्य का शरीर माना, एवं इनसे पृथक् काव्य की आत्मा की धारणा—पूर्ववर्ती चिन्तन के निष्कर्षरूप—ये तीनों सिद्धान्त दाय के रूप में प्राप्त हुए हैं। इसी के साथ काव्य के उपादान एवं रूप के सौन्दर्य की उपादेयता काव्य की आत्मा के सौन्दर्य की अभिवृद्धि में है, यह सिद्धान्त भी मान लिया गया था।

शब्द और अर्थ के साहित्य के वैशिष्ट्य पर विचार करने से पूर्व साहित्य-भाषना को पूर्णतया समझ लेना आवश्यक है। साहित्य-तत्त्व व्याकरण तथा सनीक्षा—दोनों क्षेत्रों को भारतीय चिन्तकों की अनुगम्य वेन है। साहित्य शब्द उस धारणा का द्योतक है, जो भाषा मात्र का आधार तत्त्व है। यह प्रत्येक उक्ति का प्राण है। शब्द और अर्थ की सम्पृक्तता तथा उन दोनों के नित्य साहचर्य का सिद्धान्त भारतीय आचार्यों ने निर्विवाद रूप से मान लिया है।^१ महाकवि कालिदास ने वाग् और अर्थ का शिव-शक्ति के समान ही सामरस्य माना है।^२ यही सामरस्य काव्य में पूर्णता को पहुँच आता है तथा इसी का परिणाम रसनिष्पत्ति है, इस पर कुछ आगे चलकर विचार किया जायेगा। पर शब्द और अर्थ का साहचर्य तो भाषा मात्र का ही प्राण है। फिर वह भाषा चाहे कला की है चाहे विज्ञान, दर्शन अथवा शास्त्र की। प्रत्येक शब्द में एक अर्थ की क्षमता तथा समुचित अर्थ देने की एक आकांक्षा है। उधर अर्थ भी किसी उपयुक्त शब्द के आकार में परिणत होने के लिए अमुर है। अर्थ-शून्य शब्द तथा शब्दाभाव में अर्थ की भारतीय आचार्य कल्पना नहीं करना चाहता। शब्द और अर्थ के नित्य साहचर्य के सिद्धान्त का यही तात्पर्य है। व्यापक अर्थ में विचार और भाव की अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त होने वाले संकेत, स्वर, नाद, रंग, रेखा आदि सभी माध्यम कला-क्षेत्र में भाषा के नाम से ही अभिहित होते हैं।^३ पर वस्तुतः अर्थ की अभिव्यक्ति का उपयुक्त एवं सक्षम माध्यम तो शब्द ही है। सामान्य दृष्टि से इन दोनों बातों में जो असंगति प्रतीति होती है, उसका कारण तो केवल बैखरीयाणी को ही शब्द का पूर्ण रूप मान लेना है। वाणी के तीन और भी रूप हैं; परा, पश्यन्ती और मध्यमा। इनके बाद बैखरी आती है। बैखरी आदि अपने से पूर्ववर्ती रूप की क्रमशः स्थूल एवं सूक्ष्म होती हुई अभिव्यक्ति है। इस प्रकार रंग, रेखा आदि में शब्द के बैखरी रूप का ही नियंत्रण

१. नित्यः शब्दः नित्यः अर्थः नित्यः शब्दायंसम्बन्धः ।

२. वाग्यार्थविव संपृक्तौ वाग्यप्रतिपत्तये ।

जगतः पितरो वन्दे पार्वतीपरमेश्वरी ॥ (कालिदास : रघुवंश १-१)

३. Dagobert Runes & Harry G. Schrickal : *Encyclopaedia of Arts*, Article on Aesthetics.

विद्या जा मवता ३ दाम पूर्वार्त्तौ भूषण रूपा वा नही । यह चतुर्भुज वारु ही मन्द प्रज्ञ है । याना क इन व्यापक स्वरूप का हृदयगत कर उन क बाद यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रत्येक अर्थ मन्द का स्वरूप धारण कर उता है । यह वह रूप वैधरी न हो । मानामा और निम्न म अर्थ का ही प्रधान रहा गया है । मन्द उसी का गुण है ।^१ यह धारण न अर्थ को मन्द का विवक्षित कहा है । इस भेद का एक मात्र कारण कथल परा का अवलम्ब अथवा मन्दरूप मानना है । मीमांसा और याम ने परा की अवस्था नया व्याकरण न शब्दरूप माना है ।^२ पर इन दोनों मिथ्यान्तो म मन्द और जय क नि य साहचर्य का बात मिथ हो जाती है ।

मध्य और अर्थ क साहचर्य पर कुछ और सम्भोस्तापूर्वक विचार करने से सम क्षिप्त हुए अर्थ तत्त्व भी प्रकट हान समन हैं । उसम मापेक्षिता, सन्तुलन एवं परस्परस्पर्द्धिता के भाव अतस्तत्र म पड स्पष्ट दृष्टिगत हाउ है । अपन अनुरूप अर्थ की व्यञ्जना की आकांक्षा मध्य म तथा उपयुक्त माध्यम पुन उन की जातुरता अर्थ म महुज है । इस अनुरूपता एवं सन्तुलन का प्राप्त करने के लिए मन्द और अर्थ दोनों ही विवक्षित हैं । यह अनुरूपता सन्तुलन एवं परस्परस्पर्द्धिता ही मध्य और अर्थ एवं उनके साहित्य का मोन्द्य है । यह सोदय तत्त्व प्रत्यय उक्ति म विद्यमान है । पर इस सन्तुलन की—मध्य और अर्थ क परस्परवि औचित्य की धरम मीमा—इमानिए साहित्य के मोन्द्य की परावाष्टा भी—वाक्य ही है । वाक्य म मध्य और अर्थ की परस्परस्पर्द्धिता एवं अनुनरमणीयता के दशन होत हैं । काव्य म मध्य अर्थ म तथा अर्थ मध्य से अधिक रमणीय हा जान की घुन्डोड म नम है । ज्यों-ज्या भावक विचार करता है त्या-त्या उस काव्य क मध्य और अर्थ एक दूसरे स अधिक रमणीय प्रतीत होत हैं । इतना ही नहीं ब एक दूसरे के सहयोग स और भी अधिक रमणीय होत पड जाते हैं । मध्य और अर्थ की अन्यून रमणीयता की प्रतिस्पर्द्धिता क सन्तुलन बिनु ही मध्य और अर्थ की साहित्य भावना के मूल होने के स्थल है । प्रत्येक उक्ति म सन्तुलन का आभास ता रहता है पर सामान्य उक्ति म विद्यमान रहन वासा साहित्य या सन्तुलन का अक्षुर तथा तज्जनित मोन्द्य काव्य म विवक्षित होकर धरम परावाष्टा पर पहुच जात है । काव्य की उक्ति म ही वस्तुत साहित्य भावना पूणत मूर्तिमान हो पाती है । अमन ता उसके स्वरूप धारण करने की आकांक्षा अथवा विवक्षिता क बीज ही दृष्टिगत होते हैं । मास्त्र मध्य प्रधान है तथा पुराण अर्थ प्रधान । एक म सन्तुलन औचित्य अथवा साहित्य का मानरूप मध्य है तथा दूसरे म अर्थ । पर काव्य म दोनों ही योग होकर कवि-व्यापार द्वारा इमानिन साहित्य भावना क मान पर सन्तुलित होत—

१ अर्थात् प्रधान तद्गुण शब्द । (दुर्गाचार्य)

२ तदेवाधमात्रनिर्मातृ स्वरूपनूयमिव समाधि ।

हैं।^१ काव्य में शब्द और अर्थ दोनों ही अपनी रमणीयता साहित्य-भावना को समर्पित कर देते हैं और इस प्रकार एक नवीन दिव्य आभा का जन्म होता है। यह सौन्दर्य, यह दिव्य आभा ही साहित्य है और यही काव्य है। इसका स्वरूप स्पष्ट करने के लिए आचार्यों ने कान्तासम्मित वाक्य से इसकी तुलना की है।^२ प्रभुसम्मित या मिश्रसम्मित वाक्य बुद्धिग्राह्य हैं। उनमें शब्द और अर्थ के पूर्ण साहित्य या सन्तुलन से उत्पन्न रमणीयता का अभाव है। यह रमणीयता तो कान्तावाक्य में ही है क्योंकि वहीं शब्द और अर्थ दोनों मेल हो जाते हैं तथा ध्वनिव्यापार द्वारा साहित्य-भावना में पर्यवसित हो जाते हैं।^३ यह दोनों का साहित्य एवं तज्जनित रमणीयता केवल बुद्धिग्राह्य वस्तु नहीं है, वे तो हृदय द्वारा ही अनुभूत होते हैं। इनका भावन द्वारा साक्षात्कार होता है। पारिभाषिक रूप में शब्द और अर्थ के इसी साहित्य वाले वाक्यों को ही उक्ति कहा गया है, शेष वाक्य तो सब वार्ता हैं; इसलिए उक्ति को ही काव्य कह दिया गया है।^४ इस प्रकार काव्य में ही शब्द और अर्थ की रमणीयता की पराकाष्ठा मानी गई है। शब्द और अर्थ का पूर्ण 'साहित्य' ही वस्तुतः काव्य है। यही उसको अन्य उक्तियों से भिन्न करने वाला व्यावर्तक तत्त्व है। इस साहित्य पर ही सङ्गद्य मुग्ध होता है। आचार्य इसी के अस्कारादि के नाम से विभिन्न स्वरूपों की उद्भावना करता है तथा सङ्गद्य उनके साक्षात्कार से आह्लादित होता है। शब्द और अर्थ के साहित्य की दिव्य आभा का वैशिष्ट्य ही अस्कार, गुण, रीति आदि है। शब्द और अर्थ का साहित्य काव्य का शरीर^५ तथा वैशिष्ट्य उसके प्राण हैं। इसी अर्थ में आचार्यों ने अस्कार, गुण आदि को काव्य की आत्मा कहा है।

आचार्यों ने शब्द और अर्थ के साहित्य के निम्नलिखित बारह प्रकारों का

१. शब्दप्राधान्यमाख्य तत्र शास्त्रप्रयम्बुः ।
अर्थं तत्वेन युजते तु वदन्त्याख्यानमेतयो
द्वयोर्गुणत्वे व्यापारप्राधान्यं काव्यमीर्भवेत् ।
(नट्टनायक)
- कान्तासम्मिततयोपदेशयुजे ।
(भम्मवत : काण्डव्याकाश, १-६ १)
३. ध्वनि प्रधानं काव्यं तु कान्तासम्मितमीरितम् ।
शब्दार्थौ गुणतां नीत्वा व्यञ्जनप्रवर्णं यतः ॥
(विद्याधर : एकावली १-६ १)
- उक्तिविशेषः काव्यं (राजशेखर)
तथा Croce : Article on Aesthetics : *Encyclopaedia of Britanica*,
XII Edition.
5. A. Commarswami : *Transformation of Nature : The Asiatic View of Art*, p. 13.

निर्देश किया है—'कि साहित्यम् ? यं मन्दायंयां सम्बन्ध । यं च दादगथा अभिधा, विवधा, मातृयम् प्रविनाय, व्यवस्था, सामर्थ्यम्, अवय, एवार्थभाव, दोषहान, गुणोत्पदान अन्तकारणम्, रसाविद्यास्वेति"।^१ शब्द और अर्थ का साहित्य तथा उनका मोन्दय अपन आपका उपर्युक्त रूपों में अभिव्यक्त करना है। इनमें से प्रथम आठ का सम्बन्ध आचार्यों ने लौकिक उक्ति से ही विशेष रूप से माना है। इनमें शब्द-शुद्धि तथा अर्थ-समीचीनता के तत्त्व का प्राधान्य है। इस प्रकार साहित्य-भावना के ये प्रकार ध्यान-रूप, निरुक्त, मोमासा या न्याय के क्षेत्र की वस्तुएँ हैं। शास्त्र तथा लोक-व्यवहार में शब्द और अर्थ के ये सम्बन्ध ही उपादय एवं आवश्यक हैं। शेष चार तो वाक्य की ही विशेष सम्पत्ति हैं। पर प्रथम आठ ही काव्य के लिए अपेक्षित हैं। उक्ति-साधना के तत्त्व होने के कारण ये काव्य के भी आधार पटल हैं उनके उपादान हैं। व्याकरण-सम्मत सौष्ठव तथा अथर्वशिखा के बाद ही उक्ति 'दोषहान', गुणोत्पदान आदि विशेषताओं को प्राप्त हो सकती है। एक प्रकार से 'दोषहान' की स्थिति तक पहुँचने के लिए उक्ति को साहित्य तत्त्वों की इन पूर्व-वर्ती अवस्थाओं को पार करना पड़ना है। शब्द और अर्थ के ये बारह सम्बन्ध साहित्य-तत्त्व की यथिव अभिव्यक्ति की अवस्थाएँ या स्तर-विशेष हैं। अन्तिम अवस्था में साहित्य-तत्त्व अपने आपको पूर्णतया अभिव्यक्त कर लेता है। यहाँ पर शब्द और अर्थ के साहित्य का आझाद चरम सीमा पर पहुँचता है। यही रस है। तात्पर्य यह है कि आचार्यों की दृष्टि में शब्द और अर्थ के सम्बन्ध में साहित्य भावना का अभाव तो कहीं भी नहीं है, पर वाक्य में तो इसका वैशिष्ट्य भी आवश्यक होता है।^२ 'दोषहान' गुणोत्पदान आदि इसी वैशिष्ट्य के उपादानमय तत्त्व हैं। इसी को किसी किसी में सम्यक् प्रयोग कहा है।^३ यह वैशिष्ट्य ही वाक्य प्राण है। इस प्रकार यह काव्य का लौकिक उक्ति में भिन्न करने वाला भेदक तत्त्व है। कुतक ने इसको वक्रतारूप माना है तथा अलंकार, गुण आदि को उसी वक्रता के प्रकार-भेद अथवा पोषक तत्त्व कहे हैं। इसी वैशिष्ट्य में गुण, अलंकार आदि सभी

१ मौज शृङ्गार प्रकाश, Vol I, p 428

२ ननुच वाच्यवाचक सम्बन्धस्य विद्यमानत्वादेतयोर् न कथञ्चिदपि साहित्यविरह । सत्यमेतत् किन्तु विशिष्टमेवेह साहित्यमभिप्रेतम् । बोद्धव्यं, वक्रताविशिष्टगुणा-लंकार सम्पदापरस्परस्पर्धाधिरोह ।"

(कुतक व० जी० १-७, व्याख्याभाग)

३ तत्र अभिधा विवक्षाविभि निरूपिते सम्बाधयो प्रयोजनाहता च निश्चीयते । सम्यक्प्रयोगश्च तदा उपपद्यते यदा दोषहान गुणोत्पदान अलंकारप्रयोग रसा-वियोगश्च भवति ।

(शृङ्गारप्रकाश, दूसरा भाग, पृष्ठ ४४।)

गोभाषायाक तत्त्वों का अन्तर्भाव है; सब इसी के रूप हैं। इस वैशिष्ट्य की विभिन्न व्याख्याएँ ही अलंकार आदि सम्प्रदायों के नाम से अभिहित हुई हैं।

स्वर, राग, नाद, काकु, व्यंग्य, प्रकरण आदि में अपना-अपना एक विशेष सौन्दर्य है। ये शब्द और अर्थ के गुण हैं। काव्य के उपादान शब्द और अर्थ का अपना एक पृथक् सौन्दर्य है। काव्य इन सौन्दर्य-तत्त्वों का उपयोग भी करता है, पर काव्य का इससे एक भिन्न सौन्दर्य भी है। काव्य न केवल शब्द की रमणीयता है और न केवल अर्थ की। वह दोनों के मिश्रण अथवा साहित्य की, शब्दार्थ से भिन्न पृथक् सत्ता वाली रमणीयता है। उसमें दोनों ही गौण हो जाते हैं तथा कवि-व्यापार से उत्पन्न साहित्य का भाव प्रधान हो जाता है। शब्दार्थ को काव्य का शरीर कहने का तात्पर्य उनके मिश्रण अथवा साहित्य को शरीर मानना है। इस प्रकार काव्य न केवल शब्दगत सौन्दर्य है और न केवल अर्थगत, पर उसके साहित्य का सौन्दर्य है। प्रत्येक तिल में से निकले तेल के समान है।^१ भामह देहवादी आचार्य हैं, अतः उनके काव्य-लक्षण 'शब्दार्थौ सहितौ काव्य' में काव्य के शरीर का ही निरूपण हुआ है और वह है साहित्य। जिस प्रकार अंग-प्रत्यंगों की समष्टि, उसका एक विशेष प्रकार का क्रम अथवा संघटन ही शरीर होता है, अंगों का क्रमहीन समूह मात्र नहीं; उसी प्रकार शब्द और अर्थ का साहित्य काव्य है, क्रमहीन समूह मात्र नहीं। विज्ञान, शास्त्र, दर्शन आदि की उत्तियों का शरीर भी शब्दार्थ से ही निर्मित होता है। काव्य की उक्ति उन उत्तियों से साहित्य-तत्त्व के आधार पर ही भिन्न की जा सकती है। चित्र रंग, रेखा आदि का क्रमहीन समूह नहीं है उनके मेल से उत्पन्न एक सादृश्य को चित्र कहते हैं। स्वरों के मेल से 'राग' साकार होता है। जो स्थान सादृश्य का चित्रकता में; राग का संगीत में है, वही स्थान काव्य में कवि-व्यापार द्वारा उद्भावित शब्दार्थ के साहित्य का है। वस्तुद्रष्टा का शरीर मादृश्य, नादद्रष्टा का शरीर राग तथा रसद्रष्टा का शरीर साहित्य है। रंग, रेखा, नाद, शब्द और अर्थ इन कलाओं के उपादान मात्र हैं। इनसे शरीरों का निर्माण होता है। काव्य और कला के शरीर का साक्षात्कार प्रतिभान् (intuition) से ही होता है। शब्द आदि ही संवेदना के विषय हैं, काव्य का शरीर नहीं। इसीलिए उसे अलौकिक

१. शब्दार्थौ काव्यसु वासको वाध्यः चेति द्वौ सम्मिश्रितौ काव्यम् । द्वार्यकमिति विचित्रोचितं तेन केषांचिन्मतं कविकौशलकल्पितकमनोदातिशयः शब्द एव केवलं काव्यमिति केषांचित् रचनादेचिज्यच्चमत्कारकारि अर्थ काव्यमिति पक्ष द्वयमपि निरस्तं भवति तस्मात् द्वयोरपि प्रतितिलमिव तैलं तद्विवाल्वावकारित्वं वर्तते न पुनरेकस्मिन् ।"

(व० जी० १-७, व्याख्या भाग)

कहा गया है।^१ अतः शब्द और अर्थ का विशेष मिश्रण, सम्बन्धन अथवा साहित्य ही वाच्य है। जम खरीर का कोई एक अन्-विशेष दूसरे में प्रधान या महत्त्वपूर्ण नहीं कहा जा सकता अवयवी की दृष्टि से वे सभी गौण हैं वैसे ही न शब्द और न अर्थ अतिरिक्त कवि-व्यापार में उत्पन्न साहित्य ही वाच्य में प्रधान है। वही वाच्य का अवयवी रूप है। शब्द और अर्थ दोनों उसके अवयव हैं। इसी से साहित्य तत्त्व का ही कुन्तक ने वाच्य का प्राण कहा है। शब्द और अर्थ की रमणीयता और सामान्य अन्यान्याधित है। पर विचार करने से स्पष्ट हो जाता है कि शब्द और अर्थ की यत्र परस्पर-स्पर्द्धिता तथा अन्यान्याधित रमणीयता ही वस्तुतः साहित्य-भावना या औचित्य को प्राप्त करने की विक्रमता के अनिर्दिष्ट कुछ नहीं है। कुन्तक ने साहित्य-भावना से अशुष्ट अनौचित्य-प्रवर्तन और असमय शब्द में प्रतिपादित अर्थ की मृतकत्वं तथा अर्थ की साहित्य भावना से मृत्यु शब्द को व्याधिभूत कहा है।^२

वाच्यार्थों का शब्दाद्य का नित्य साहचर्य एवं साहित्य का निदान्त मान्य है। इनकी प्रतीति हमेशा सहितरूप में ही होती है।^३ पर साहित्य-भाव की पूर्णता को प्राप्ति के विभिन्न स्तर (gradations) भी हैं। व्याकरण-सम्मत युक्ति, मीमांसा की अधपरिमा, विचारों की न्यायानुसूतता एवं साहित्य—ये चारों प्रत्येक वाक्य के सौन्दर्य के लिए अपेक्षित हैं। अतः ये चारों उत्तम प्रत्येक वाक्य में विद्यमान भी रहने हैं।^४ व्याकरण, मीमांसा, न्याय एवं वाक्य के वाक्यों के पारस्परिक अन्तर का मूल आधार इन तत्त्वों में से किसी एक का प्राधान्य ही है। वाक्य में साहित्य का प्राधान्य है, यही उसका वास्तविक सादृश्य है, यही उसका प्राण है। अन्य शास्त्रों में भी वाक्यों के आधान सौन्दर्य

१ अनयो शब्दार्थयोर्वा वाच्यत्वोक्तिरुच्यते चेतनचमत्कारकारिताया कारण अवस्थिति-विशिष्टैव विन्यासमङ्गलः।

(ब० जी० १-१७, व्याख्या भाग)

२ इयोरप्येतयोश्चाहरण्यो प्रथम्येन एकतरस्य साहित्यविरह अन्यतरस्यापि पयवस्यति। तथा च अर्थ समपवाचकासत्त्वान्ने स्वात्मना स्फुरन्नि मृतकत्वं एव अवतिष्ठते शब्दोऽपि वाक्योपयोगिवाच्यासत्त्वे वाच्यान्तरवाचकसत्त्वं वाक्यस्य व्याधिभूत प्रतिभाति।

(हि० ब० जी०, पृष्ठ १४)

३ शब्दार्थो सहितावेव प्रतीतो स्फुरत सदा। शब्दार्थावभिधानामिधेयो सहितावावि-
युक्तो सदा सर्वकाल प्रतीतोऽस्फुरत जाने प्रतिमासते।

(हि० ब० जी०, ५८)

४ एतेषां च पदवाच्यप्रमाणसाहित्यानां चतुर्णामपि प्रतिवाच्यमुपयोगः।

(हि० ब० जी०, ६२)

का आधार साहित्य-तत्त्व ही है। परिमल की तरह साहित्य की सुगन्ध सम्पूर्ण वाक्य में फैलकर उसको सुगन्धित कर देती है।^१ पर काव्य में तो यह शब्दार्थ की रमणीयता अपने चरम उत्कर्ष पर पहुँच जाती है। व्याकरण आदि द्वारा अभिमत शब्दार्थ के सौन्दर्य-तत्त्व भी साहित्य के सौन्दर्य में पूर्णतया विलीन हो जाते हैं। इस प्रकार शब्दार्थ के सम्पूर्ण सौन्दर्यों के सम्मिलित रूप से अभिव्यक्त एक दिव्य आभा का माध्यम ही साहित्य है, यही काव्य का शरीर है। इसी से कुन्तक ने काव्य को बाष्पमय का सारभूत कहा है।^२

प्रश्न यह है कि काव्य का व्यावर्तक तत्त्व साहित्य का स्वरूप क्या है? यह निश्चय ही वाक्यमात्र में विद्यमान साहित्य-तत्त्व का विकसित रूप होने के कारण उससे भिन्न माना गया है। कुन्तक ने व्याकरण के पद, मीमांसा के वाक्य, एवं न्याय के प्रमाण से काव्य-ज्ञातृ की साहित्य-भावना की पृथक्ता स्पष्ट शब्दों में स्वीकार की है।^३ 'बन्धोक्तिजीवितम्' में इसका लक्षण काव्य की शोभाशालिता के लिए शब्द और अर्थ की अन्धूनातिरिक्त मनोहारी स्थिति दिया है।^४ इस लक्षण तथा इसकी व्याख्या में कुन्तक ने साहित्य के कतिपय तत्त्वों की स्पष्ट उद्भावना की है। शोभाशालिता, अन्धूनातिरिक्तत्व तथा मनोहारिण्यस्थिति—साहित्य-भावना के तीन प्रधान तत्त्व हैं। इन तीनों की विषय व्याख्या भी कुन्तक ने की है। यह साहित्य-शब्द और अर्थ की विचित्र एवं अलौकिक मनोहारी स्थिति है; जिसमें शब्द और अर्थ परस्पर में एक दूसरे से न कम सुन्दर हैं और न अधिक; उनमें परस्परस्पर्धित्व है। इस अन्धूनातिरिक्तत्व अथवा परस्परस्पर्धिता का मुख्य प्राप्तव्य शोभाशालिता है। कुन्तक ने शोभा अर्थात् सौन्दर्य को ही इस साहित्य-तत्त्व का प्रमुख मानवण्ड

१. यस्मादेत् (साहित्य) अमुप्यतयापि यत्र वाक्य सन्दर्भास्तरे स्वपरिमलनात्रेणैव संस्कारमारभते तस्यैतदधिवासशून्यतामात्रेणैव रमणीयविरहः पर्यवस्यति।

(हि० व० जी०, ६३)

२. साकाव्यवस्थितिरतद्विद्वानन्वस्पन्दसुन्दरा। पदादिवाक्परिस्पन्दसारसाहित्यमुच्यते।

(हि० व० जी०, ६२)

३. किन्तु न यावत्वाचकलक्षणशास्त्रतत्त्वसम्बन्धनिबन्धनं वस्तुतः साहित्यमुच्यते। यस्मादेतस्मिन् साहित्यशब्देनभिधीयमान कष्टकल्पनोपरचितानिगाडकुटादि वाक्यानि असम्बद्धानि शांकरादि वाक्यानि च सर्वेणि साहित्यशब्देनभिधीयरेत तेन पदवाक्यप्रमाणव्यतिरिक्तं किमपि तत्त्वान्तरं साहित्यं भवति।

(व० जी० १-१६, व्याख्या भाग)

४. साहित्यमनयोः शोभातिशालितां प्रति काव्यसौ।

अन्धूनातिरिक्तत्वमनोहरिष्यवस्थितिः॥

(व० जी०, १-१७)

माना है। मो दय का सहृदयश्लाघ्यत्व अर्थात् सहृदय का आह्लाद कहा गया है। इस प्रकार सहृदयश्लाघ्य ही प्रधान वसोगे है।^१ यह तत्त्व भारतीय सौन्दर्य विन्तन की मूल आधारभूमि ही है। परम जनवार आदि के सौन्दर्य तथा उनके पारस्परिक भेद की बसोटी यगे है। सहृदय एवं आह्लाद के स्वरूप पर आम विचार करगे। ध्वनिकार न इसी तत्त्व का काव्य का प्राण कहा है।^२ कुतव की दृष्टि से काव्य के सहृदयश्लाघ्यत्व की अभिव्यक्ति का मूल एवं प्रथम रूप साहित्य ही है। इसलिये साहित्य ही काव्य के प्राण हैं और यही व्यावतक या भेदक तत्त्व है। साहित्य नमगिष नही मृष्ट सौन्दर्य है इसलिये उमक लिए कविध्यापार भी अपेक्षित है। कृतव ने साहित्य व सारभूत अम को कविधम-बोचल-काष्ठाविस्तरमणीय कहा है।^३ अतूनानतिरिक्त रमणीयव' तथा परस्परस्पर्द्धिबाधत्व' से प्रबु और अथ दोनों की गौणता एवं अन्य विनी तत्त्व की ही प्रधानता हो जाती है। यह तत्त्व कवि ध्यापार से उद्भूत साहित्य हा है।^४ इसी तत्त्व को उक्ति का प्राण कहा गया है इसके अभाव म शब्दाय निर्जीव एवं आह्लादयुक्त हो जाता है।^५ इसी को भगी भणिति वक्तृता, ध्वनि आदि अनेक नामों से भी अभिहित किया गया है।

ऊपर के विवरण ने स्पष्ट है कि स्थूल रूप से प्रबु और अथ काव्य का शरीर है पर वह साहित्य-तत्त्व क कारण ही अन्य शास्त्रों की उक्तिओं से निम्न तथा काव्य के शरीर के नाम म अभिहित होने योग्य होता है। शरीर तो सब प्राणियों का उहीं पचतत्त्वा स निर्मित होता है। पर जसे प्रत्येक शरीर म एक विशिष्टता

१ सहितयोर्भाब साहित्यम् अनयो शब्दाद्ययोर्भा काव्यलीकिकी चेतनचमत्कारत्व मनोहारिणी परस्पर-स्पर्धित्वरमणीया । शोभाशान्तिता प्रति । शोभा सौन्दर्यमुच्यते । तथा शान्त श्लाघ्यता या सा शोभाशाली तस्याभाय शोभा शान्तिता तां प्रति सौन्दर्यश्लाघिनी प्रति संबन्ध सहृदयाह्लादकारिता तस्या स्पर्धित्वेन याऽसाववस्थिति परस्परसाम्यमुभयमवस्थापन ता साहित्यमुच्यते ।

(ब० जो० १-१७, व्याख्याभाब)

२ योऽय सहृदयश्लाघ्य काव्यात्मेति व्यवस्थित ।

(ध्वन्यालोक १२)

३ हि० ब० जो० पृष्ठ ५६ ।

४ ऐतेषां यद्यपि प्रत्येक स्वविषय प्राप्यायमेव। गुणमात्र तथापि सकलवाक्यमपरिस्पन्दजोवितायमानस्यास्य साहित्य मक्षणस्यैव कविध्यापारस्य वस्तुतः सर्वत्रातिशयत्वम्

(हि० ब० जो०, पृष्ठ ६१)

५ शरीर जोषितेदेव स्फुरितेनैव जोषितम् ।

विना निर्जोषता येन वक्ष्य याति विपश्चिताम् ॥

(हि० ब० जो०, पृष्ठ ६२)

रहती है; जो उसके अन्य शरीरों से भेद की प्रतीति का कारण है, वैसे ही सम्पूर्ण उत्तियों के शरीर का उभादान कारण तो शब्दार्थ ही है पर कोई एक तत्त्व तो भेदक भी होता ही है। काव्य-शरीर में वही तत्त्व साहित्य है। इसी से साहित्य को काव्य की उक्ति का प्राण कहा गया है। काव्य के उभादान शब्दार्थ भी सामान्य शब्द और अर्थ से पारमार्थिक रूप में कुछ भिन्न ही होते हैं।^१ उनमें बीज रूप से सौन्दर्य एवं साहित्य के ये तत्त्व विद्यमान रहते हैं जिनका कविप्रतिभा द्वारा विकास ही काव्य है। अनेक पर्यायवाची शब्दों के रहते हुए भी विवक्षित अर्थ को देने की क्षमता केवल एक विशेष शब्द में ही होती है। सहृदयों को आनन्द देने वाले शब्द और अर्थ काव्य में स्वभाव से ही प्रयुक्त हो जाते हैं। इस प्रकार काव्य के शब्द और अर्थ परमावतः कुछ अपूर्व ही होते हैं।^२ यह अपूर्वता शब्द और अर्थ की अपनी नहीं है। यह तो कवि प्रतिभा की देन है। इसी से साधारण वाच्यार्थ भी अपूर्व भाभा से चमक उठते हैं। शब्द और अर्थ के सौन्दर्य की समष्टि अथवा मिश्रण साहित्य नहीं है। यह साहित्य-तत्त्व, अथवा सौन्दर्य (रस) मर्मी वस्तु है जिसको उत्पत्तिवाद, सत्कार्यवाद, विवर्तवाद अथवा अभिव्यक्तिवाद में से कोई भी एक पूर्णतया नहीं समझा सकता है। इसीलिए आचार्यों ने इसे व्यक्तीक कहा है। इसमें कारण-कार्य के इन सब सम्बन्धों के तत्त्व विद्यमान हैं पर इनसे कुछ अधिक एवं विचित्र तत्त्व भी हैं। इस पर भी आगे विचार करेंगे।

शब्द और अर्थ के साहित्य के साथ ही एक शब्द के दूसरे शब्द तथा एक अर्थ के दूसरे अर्थ के साथ स्थापित साहित्य-सम्बन्ध पर भी विचार हुआ है। इतना ही नहीं, अलंकार, गुण, रस आदि में भी सौन्दर्य का हेतु, साहित्य ही मान लिया गया।^३ साहित्य शब्द का यह प्रयोग तो बहुत विवाद एवं व्यापक है। यह तो औचित्य और साहित्य दोनों की पर्यायवाची मान लेना ही है। पर साहित्य शब्दार्थ का सम्बन्ध है, यह सबका अभिमत है। काव्य का शरीर शब्दार्थ का साहित्य है। काव्य का वह मूल सौन्दर्य जो उसको अन्य कलाओं अथवा शास्त्रों से अलग करता है, साहित्य ही है, यह सर्वमान्य सिद्धान्त है। यही शब्दार्थ के साहित्य का सौन्दर्य विकसित होकर रस

१. एवं शब्दार्थयोः प्रसिद्ध स्वरूपतिरिक्तमन्यदेव रूपान्तरमभिधाय न तावन्मात्रमेव काव्योपयोगि किन्तु वैचित्र्यान्तरं विशिष्टमिति।

(व० जी०, पृष्ठ ५६)

२. वाच्योऽर्थो वाचकः शब्दः प्रसिद्धिमिति यद्यपि।
तथापि काव्यमार्गोऽस्मिन् परमार्थोऽयमेतयोः॥
शब्दो विवक्षितार्थकवाचकोऽन्येषु सत्स्वपि।
अर्थ सहृदयाङ्गादकारि स्वस्वमनुन्धरः।

३. हि० व० जी०, पृष्ठ ६१-६२।

रूप में परिणित हो जाता है । महाभारतपाध्याय डॉ० दुष्णुस्वामी ने कालिदास के वागर्थोक्ति के प्रसिद्ध श्लोक के अर्थ-परमेश्वर तथा शब्द-पार्वती के सामरस्य अर्थात् साहित्य से रस-स्वन्द की उत्पत्ति के रूपक को स्पष्ट किया है । पर क्योंकि रस वाच्य नहीं व्यंग्य है इसलिए श्लोक में रस स्वन्द की उत्पत्ति का नहीं, अपितु शिव-शार्वती के विवाह तथा शब्दाय ने साहित्य मात्र या ही उत्पत्ति है । इससे रस-स्वन्द की उत्पत्ति अर्थात् अभिव्यञ्जना के लिए शिव-पार्वती के विवाह रूप शब्दाय के सामरस्य अर्थात् साहित्य का कारण मान लेना स्पष्ट है । शब्दाय का सामरस्य-रूप साहित्य ही पराकाष्ठा पर रस का अभिव्यञ्जक है । साहित्य के अन्तर्गत में विराजमान मौखिक और लिखित ही इस अवस्था में रस रूप हो जाते हैं । इसी सामरस्य के विभिन्न रूप एवं रसाभिव्यक्ति की विभिन्न उपायियाँ साहित्य (वाच्य शरीर) के विभिन्न प्रकार की ध्वनि, नीचित्र अनन्तर आदि कहलाने हैं ।

काव्य के हेतु

देवेन्द्र शर्मा 'इन्द्र'

काव्यशास्त्र के विवेचन-विश्लेषण में भारतीय मनीषा की एक सुसम्बद्ध एवं सुदीर्घ चिन्तनपरम्परा रही है। काव्य की परिभाषा, आत्मा, प्रयोजन, हेतु प्रेरणास्रोत, आन्तरवाह्यस्वरूप एवं मानव जीवन तथा अस्तौकिकत्व से उसका सम्बन्ध आदि अनेक विषयों पर भामह, दण्डी, मम्मट, विश्वनाथ एवं पंडितराज जगन्नाथ प्रभृति काव्यकला मर्मज्ञों की तत्त्वचिन्ता हमारे साहित्य के शास्त्रीय पक्ष को असंदिग्ध रूप से महिमान्वित करती रही है। अधुना, पाश्चात्य साहित्य की प्रेरणावश हमारे काव्य-साहित्य के अधस्तनीन मानदण्ड पर्याप्त रूप में विकसित हुए हैं; विशेषतः यदि आज काव्यालोचन के लिए कवि के सामाजिक व्यक्तित्व की परीक्षा की जाती है, तो पहले उसका आन्तर व्यक्तित्व ही अनुसन्धेय हुआ करता था। सम्प्रति हम 'काव्यहेतु' पर ही विचार करेंगे जिसके लिए कवि के वाह्यरूप की अपेक्षा उसके अस्मनिष्ठत्वों का प्रतिपादन ही अपेक्षणीय रहेगा। जिस प्रकार दर्शन के क्षेत्र में सृष्टि एवं स्रष्टा में कार्यकारण सम्बन्ध के आधार पर मूलतः अद्वयीभाव लक्षित होता है उसी प्रकार काव्य तथा कवि में भी शक्ति एवं शक्तिमान् जैसा सम्बन्ध है। वस्तुतः काव्य इस भौतिक सृष्टि की रसात्मक प्रतिच्छवि है और उसका कर्ता रसात्मक-काव्य सृष्टि का उत्पादक है। वेदों में भी सृष्टि और उसके रचयिता को 'काव्य' तथा 'कवि' की संज्ञा से अभिहित किया गया है। कहने का अभिप्राय यही है कि आध्यात्मिक जगत् का अद्वैतमूलक चिन्तन ही भारतीय काव्य चिन्ता को प्रमानतया प्रभावित करता रहा है।

भारतीय काव्य के प्राचीनतम आचार्य भामह ने छठी शताब्दी में कवि एवं काव्य के स्वल्प का विवेचन करते हुए लिखा था :—

“काव्यं तु जायते जातु कस्यचित्प्रतिभावतः ।
शब्दाभिधेये विज्ञाय कृत्वा तद्विदुषास्तनम् ॥
वितोक्त्यान्यनिबन्धांश्च कार्यः काव्य क्रियादरः ॥”

तात्पर्य यह है कि साम्यरचना प्रत्येक सन्देश स्वरूपव्यक्ति के द्वारा सम्भव नहीं है। उसके बजाय तो मोड़-मोड़ प्रतिभावान् व्यक्ति ही हान है। प्रतिभा जमजात तथा अस्वरप्रदस्त हुआ करता है। फिर भी यह प्रयोजनीय है कि सभी व्यक्ति काम्य विद्या के प्रति जिनाय् नाव से यत्नवान् बन तथा उन व्यक्तियों का साधन्य करें जो काम्य नाव समझ हैं और माय हैं। उद्घाटन माय्य कृतिना व अध्यापन के लिए अवधानवान् रहें। स्पष्ट है कि साम्य न प्रतिभा पर विराज बन प्रदान किया है। 'काम्यादत के त्वयिना दण्डो का अभिप्राय तो ऐसा ही है। व प्रतिभा' को नार्ताकी मानते हैं परन्तु व उक्त उक्त व किम् व्युत्पत्ति एवं मनुष्य काम्याक्या विषयक अभ्यास को भी आवश्यक समझते हैं।

भामह प्रतिभा' को ही काम्य का सर्वतोभद्र हनु स्वीकार करते हैं। उन्होंने अपने पूर्ववर्ती कविओं की रचना को व्युत्पत्ति' और अभ्यास' की सीमाओं में परिच्छिन्न नहीं किया है। इस प्रकार व वास्तविक व्यक्त आदि कविना व प्रति पूर्य भाव के संचार द्वारा काम्य का आदर्शित-अतीतिकत्व को और स जात है त्रिमयी स्वीकृति होने आनन्दवधन में विनयी है —

सहस्रती स्थातु तदवबस्तु निर्यन्वयाना सहतां कवीनाम् ।
अलाससामान्यमभिप्यनयित परित्कुरन्त प्रतिनारिणयम् ॥

रसक विपरीत दण्डो प्रतिभा' के आव तक बन जात हैं। दण्ड की दृष्टि यथाय का बचन नहीं छोड़ती। व काम्य को नौकिक ही मानते हैं। उनके मत के अनुसार यह सबका स्वाभाविक है कि बार्द भी कवि केवल प्रतिभा के बल पर साम्यरचना नहीं कर सकता जब तक कि उसमें व्युत्पत्ति तथा अभ्यास की सम्भूयकारणता न हो।

काम्य के हनुभा को लेकर जो ज्ञान का विस्तृत हुआ है वह भामह तथा दण्डो के निर्दिष्ट मार्गों पर ही बना है। भामह के अनुसार यदि रदट है तो दण्डो की परम्परा में वामनाचार्य का नाम उल्लेखनीय है। रदट के अनुसार प्रतिभा और अभ्यास का क्रिय ही काम्य रचना का मूल कारण है। आनन्दवधन तथा अभिनवगुप्त व भामह निर्दिष्ट माय का ही ध्वनिवाद की प्रतिष्ठा के लिए अपनाया है। ध्वन्यालोक के अनुसार काम्य का रहस्य व्युत्पत्ति बखवा अभ्यास' न होकर प्रतिभावता ही है। नटन लोक के विचार से यह प्रतिभा नवनवोन्मेषजातिनी प्रज्ञा ही है। इसी प्रतिभा अथवा शक्ति व होने पर व्युत्पत्ति और अभ्यास' महान्यक सिद्ध हो सकते हैं। रस का मृष्टि के लिए प्रतिभा' की आवश्यकता होगी है। व्युत्पत्ति' और 'अभ्यास' के द्वारा तो उसके बाह्यांगों का मोन्दय ही निरूपित किया जा सकता है।

“प्रतिभा अपूर्णवस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा, तस्याः विशेषो रसायेश्वरशयसौन्दर्यं काव्यनिर्माणक्षमत्वम् ।” — (आचार्य जगन्नाथ)

आचार्य दण्डी के अनुगामी वामन ने व्युत्पत्ति तथा अभ्यास की प्रतिष्ठा करते हुए लिखा है “लोको विद्या प्रकीर्णञ्चेति काव्यान्नानि । लोकवृत्तं लोकः । शब्दस्मृत्यभिधानकोशच्छब्दोचितकलाकामशास्त्रदण्डनीतिपूर्वा विद्याः X X X लक्ष्यशत्वमभियोगो बृद्ध सेवाऽपेक्षणं प्रतिमानमवधाञ्चप्रकीर्णम् ।” अर्थात् श्रेष्ठ कवि को जब काव्य रचना करनी हो तो उसके पूर्व इस दृश्यमान चर-चर जगत् के व्यवहार संवेदन के साथ ही माय काव्योपयोगी विद्याओं का भी उसे सम्यक् ज्ञान प्राप्त कर लेना चाहिए । इनके बिना काव्यसृजन प्रायः असम्भव ही है । दण्डी और वामन के इसी मत से मिलता-जुलता मत वर्तमान ययायवादी समीक्षकों का है । वे काव्य को केवल प्रतिभाप्रसूत कलात्मक सज्जना के ही रूप में स्वीकार नहीं करते, उसमें दैनन्दिन मानव जीवन की परिस्थितियों, ज्ञान-विज्ञान एवं सामाजिक असंगतियों का भी ऐतिहासिक सापेक्षता के आधार पर चित्रण होना परम आवश्यक है ।

“Poetry is written in language and, therefore, it is a book about the sources of Languages. Language is a social product, the instrument whereby men communicate and persuade each other ; thus the study of poetry's sources can not be separated from the study of society.”

भामह और दण्डी की इन दो पृथक्-पृथक् धाराओं का समन्वयात्मक रूप आचार्य मम्मट में मिलता है । यद्यपि मम्मट मूलतः रसवादी समीक्षक है तथा ध्वनि-काव्य के सबल समर्थक है तथापि उन्होंने आलंकारिक महत्त्व को भी अस्वीकार नहीं किया है । वे ‘प्रतिभा’ (शक्ति) को ही काव्य का मौलिक हेतु मानते हैं परन्तु ‘व्युत्पत्ति’ (निपुणता) और ‘अभ्यास’ को भी ‘प्रतिभा’ के ‘उपकारक’ रूप में स्वीकार करते हुए चले हैं । उनके अनुसार काव्य के हेतु निम्न प्रकार से वर्णित किये गये हैं :—

शक्तिनिपुणता लोकशास्त्रकाव्याद्यपेक्षणात् ।

काव्यज्ञप्तिस्तथाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवे ॥

—‘काव्यप्रकाश’

इस प्रकार हम देखते हैं कि मम्मट में इन दोनों ही सीमाओं का समाविष्ट रूप मिलता है । न काव्य केवल ‘शक्ति’ (प्रतिभा) द्वारा सम्भव है और न केवल

व्युत्पत्ति' और अम्यास' द्वारा ही उसकी रचना की जा सकती है। प्रत्येक उन्मृष्ट कवि में इन तीनों का सहज सम्बन्ध होना आवश्यक है। ध्वनिवादी आनन्दवर्धन तथा अभिनवगुप्त ने प्रतिभा' और शक्ति' को एक ही माना है। वाच्यभीमासाकार ने इन दोनों को दो पृथक् तत्त्वों के रूप में माना था। इसी विषय में राजशेखर ने लिखा है —

"सा केवल वाच्ये हेतुरिति ध्यायावरोधः । विप्रगृहितश्च सा प्रतिभाव्युत्पत्ति-
म्यासः । शक्तिकणू क हि प्रतिभाव्युत्पत्तिकमिषो । सत्तस्य प्रतिभाति सात्तस्य
व्युत्पद्यते ।"

मम्मट के अनुसार शक्ति' और प्रतिभा' को वा अभिन्न-भिन्न हेतु मानना वैज्ञानिक नहीं है। फलतः कान्यप्रबाल' में शक्ति' का प्रयोग किया गया है जो कि प्रतिभा' का ही पर्याय है। एक बात और जो कि विक्षेपतः प्रहस्य है कि मम्मट ने हेतु' का प्रयोग किया है हेतव' या नहीं। इसका अभिप्राय यही है कि 'व्युत्पत्ति' और अम्यास' शक्ति' से पृथक् नहीं हैं प्रत्युत उपक्रमोपकारक भाव से परस्पर प्रतिबद्ध हैं। ध्वनिवादी मिठाऊत के अन्तर्गत प्रतिभा' का क्षेत्र दिव्य एवं अलौकिक है। 'प्रतिभा अत्रुवदन्तु निर्माणगमा गताः' कहा भी है —

"नरत्न कुलभ लोके तत्र विद्या मुकुतंभा ।
कवित्व कुलंभ तत्र शक्तिस्तत्र मुकुतंभा ॥"

प्रतिभा

यह प्रतिभा सरस्वती तत्त्व' है जिसके अनुसार वर्य्य विषय में रस मृष्टि के द्वारा लोकोत्तर सौन्दर्य का आधान किया जाता है। क्रमशः कवि एवं समीक्षक भेद के अनुसार यह प्रतिभा द्विधा विभाजनीय है—कारयित्री' तथा 'भावयित्री'। ये नाम कविराज राजशेखर द्वारा दिये गये हैं। अभिनवगुप्तपादाचार्य इन्हें 'आख्या' तथा 'उपाख्या' कहकर पुकारते हैं। प्रसिद्ध पारश्चात्य आचार्य स्पिरागन के अनुसार उन्हें Genius तथा Taste कहा गया है। ये इन दोनों में कोई भी स्वीकार नहीं करते। वस्तुतः यदि कवि कारयित्री प्रतिभा के द्वारा ईश्वरीय मृष्टि को शब्दाय के माध्यम से सहज नम्रप्रपण्णय बनाता है तो समीक्षक भावन व्यापार के द्वारा किसी शाय्यकृति का आस्वादन करता है। कवि में हृदय-मधु की प्रज्ञानता होती है तो भावक में हृदय के साथ ही साथ बुद्धिमान की गहनता भी विद्यमान होती है। भावक तत्त्व रूप कर ही किसी कृति विशेष का गुणदोष निवेदन कर पाता है, यदि वह द्रष्ट

तदस्थ वृत्ति का परित्याग कर देता है तो उसकी समीक्षा भी एक प्रकार की कला-कृति बन जाती है। आधुनिक हिन्दी समीक्षा की प्रभाववादी धारा इसका प्रमाण है।

कारयित्री प्रतिभा का विवेचन करते समय ही इसकी गुणात्मक एवं परि-माणात्मक विशेषताओं पर विचार करना भी समीचीन होगा। इस प्रसंग को लेकर राजशेखर ने विषद रूप से विश्लेषण किया है। कवियों का वर्गीकरण करते समय यही कहना उपयुक्त होगा कि श्रेष्ठ कवि वे ही कहे जा सकते हैं जो कि मौलिक उद्भावना करने में निष्णात हों। भाव-वस्तु तथा शैली सम्बन्धी मौलिकता के आधार पर जो कि पूर्ववर्ती एवं समकालीन कवियों से सर्वथा मुक्त एवं अप्रभावित होकर चलते हैं वे ही वास्तविक कवि हैं। आदिकवि वाल्मीकि तथा व्यास इसी श्रेणी के कवि हैं। मध्यम श्रेणी के कवि ये हैं जो कि किसी अन्य कवि का भावा-पहरण करते हैं किन्तु अपने प्रतिभानैपुण्य के द्वारा उसमें मौलिकता एवं नवीनता भर देने की कला में भी नवीण होते हैं। महाकवि बिहारी एवं भक्तवर तुलसी-इस श्रेणी में स्मरण किये जा सकते हैं। वस्तुतः यह कार्य निन्द्य नहीं है क्योंकि ये कवि प्रेरणा तो प्राचीन कवियों से अवश्य लेते हैं परन्तु अपनी मौलिकता की द्वाप उस रचना पर अवश्य छोड़ जाते हैं। उदाहरणार्थ दोनों कवियों की रचनाएँ उनके मौलिक स्रोतों के साथ यहाँ दी जाती हैं :—

१—“स्फुरिते वामाक्षि त्वयि यद्यप्यति स प्रियोऽहं तस्मिन्निभम् ।

समील्य दक्षिणं त्वयैवेनं प्रेक्षिष्यति ॥”

—पाथा सप्तशती

“याम बाहू फरकत मिलैं जो हरि जीवन धूरि ।

तौ तोही सैं भेटिहैं राखि बाहिनी दूरि ॥

—बिहारी सतसई

२—“सद्यः पुरी परितिरिऽपि शिरीषमृद्वी ।

सीता जयातिचतुराणि पदानि गत्वा ॥

गन्तव्यमथा कियदित्यसकृद्ब्रुवाणा ।

रामाश्रुणः कृतवती प्रथमावतारम् ॥”

—बाल रामायण

“पुर तें निकसी रघुवीर वधू धरि घोर दये मय में डग डै ।

सलकी भरि भाल कनौ चलकी पुट सुखि गये मधुराधर वै ॥

निरि दूष है चन्नी अब केतिक पणकुटो करिहो कित हूँ ।
 तिय की सखि आतुरता प्रिय की अखियाँ अति घाह घसों अल ध्वं ॥”
 —कवितावली

अथम कोटि अथवा निवृष्ट धनी की प्रतिभा या न कवि किसी अन्य कविभाव का अदहरण तो करत ही है साथ ही साथ उस अक्रियित-मद-विधान एवं अपरिपक्व काव्य शक्ती के द्वारा विद्रूप भी कर देते हैं। महाकवि बिल्हण ने विजयानन्देव चरितम् में इस प्रकार के चोर कविया के लिए स्पष्ट ही कहा है —

साहित्यपायोनिधिमन्त्रोक्तं काव्यामृतं रक्षत हे कवीन्द्रा ।
 मरस्य ब्रह्मा इव सुष्टमाय काव्यायचोरा प्रगुणीभवति ॥

आचार्य मम्मट ने पायन्त्री के रूप वाणी-तत्त्व इसी प्रतिभा' अथवा शक्ति' का स्वरूप निम्न रूप में किया है—

नियतिकृतनियमरहितां ह्यारब्धयोग्यमन्यपरतन्त्राद् ।
 नवरसचचिरा निमित्तिमाश्रयती भारती कवेऽप्यति ॥

मम्मट पर निश्चय ही शक्ति का विवेचन करत समय अभिनवगुप्त द्रष्टृ तथा राजशेखर आदि महान् आचार्यों का प्रभाव पड़ा है। वे कहते हैं या बिना काव्य न प्रसरेत् ।' इस कथन का पुनरावृत्त काव्य भीमाक्षा की इन पंक्तियों में हो जाता है —

“या शब्दप्राग्वक्त्यापमतकारतः प्रभुस्तिमात्रमन्यवपि तत्पादिवधमधिहृदयं प्रति
 भासयति सा प्रतिभा । अप्रतिभस्य पदाव्युत्पादः परोक्ष इव । प्रतिभावत्
 पुनरप्यप्रयतोऽपि प्रत्यक्ष इव ॥”

व्युत्पत्ति

प्रतिभा' अथवा शक्ति' नामक प्रधान-वाक्य शब्द के उपकारक के रूप में व्युत्पत्ति' का नाम लिया जा सकता है। हम सोछ यह स्पष्ट कर चुके हैं कि दम्भी तथा वामन आदि न प्रतिभा के समान ही व्युत्पत्ति' तथा अभ्यास को भी स्वतन्त्र महत्त्व प्रदान किया है। प्रतिभा व्युत्पत्ति' के बिना कभी पूर्णता को नहीं प्राप्त कर पाती। ऐसे अनेक प्रतिभावादी कवि हमारे साहित्य में देखे जा सकते हैं जिनमें व्युत्पत्ति' के अभाव के कारण वाक्य अपने चरम विकास पर नहीं पहुँच पाया है।

उदाहरणार्थ कबीर की मेधा अपराजित-प्रतिभा सम्पन्न थी किन्तु उनमें व्युत्पत्ति का अभाव था अर्थात् उन्होंने विधिवत् किसी से काव्यशास्त्र का अध्ययन नहीं किया था। यही कारण है कि उनका काव्य भावपक्ष की दृष्टि से जितना मर्मस्पर्शी है कलापक्ष में उतना ही पिछड़ा हुआ है। रुद्रट ने व्युत्पत्ति की परिभाषा इस प्रकार की है :—

“छन्दो व्याकरणकलालोकस्थितिपदपदार्थवित्तानात् ।
युक्तायुक्तचिन्तेको व्युत्पत्तिरियं समासेन ॥”

‘शक्ति’ और ‘व्युत्पत्ति’ में परस्पर सामंजस्य करने का उद्योग ध्वनिपाद के प्रवर्तकों ने किया है। उनके अनुसार ये दोनों हेतु परस्पर प्रतिस्पर्द्धों न हो कर भिन्न रूप से अभिन्न बने रहते हैं। यस्तुतः कोई कवि तभी सफल हो सकता है जबकि वह व्युत्पत्ति द्वारा प्राप्त अनुभवों को ‘प्रतिभा’ का विषय बनाये। वास्तविक प्रतिभासम्पन्न कवि के लिए प्रत्येक वस्तु में कुछ न कुछ ऐसा स्पृहणीय तत्त्व मिल जाता है जिसके द्वारा कि वह अपनी ‘शक्ति’ को काव्य सृजन के माध्यम से साधक बना देता है। महाकवि निरहण ने इस विषय में अपने उद्गार प्रकट करते हुए लिखा है :—

“कुण्डत्वमायाति गुणः कवीनां साहित्यविद्याभ्रमवर्जितेषु ।
कुर्यादनात्रैषु कियंगनानां केशेषु कृष्णारूपपवासाः ॥”

—विक्रमांकवेव चरितम्

अभ्यास :—

‘व्युत्पत्ति’ अथवा काव्यशास्त्र के अध्ययन-मनन के अतिरिक्त अपने से पूर्ववर्ती आदर्श कवियों के ग्रन्थों का मनोनियोगपूर्ण अध्ययन तथा सतत रूप से काव्य रचना करने की प्रवृत्ति को ‘अभ्यास’ के अन्तर्गत किया जा सकता है। वास्तव में तो ‘व्युत्पत्ति’ तथा ‘अभ्यास’ में अत्यन्त ही सूक्ष्म अन्तर है। दोनों में भेद इस प्रकार किया जा सकता है कि ‘व्युत्पत्ति’ के अनुसार केवल लक्षण ग्रन्थों का अध्ययन तथा लोक सामान्य ज्ञान का परिचय पाना आवश्यक है जबकि ‘अभ्यास’ के अन्तर्गत अन्य कवियों के लक्षण-ग्रन्थों का अध्ययन तथा अपनी स्वतन्त्र कविता के सृजन को महत्ता दी जाती है। आचार्य रुद्रट ने ‘अभ्यास’ की परिभाषा इस प्रकार की है :—

“अधिगतसकलज्ञेयः सुकवेः सृजनस्य सन्निधौ नियतम् ।
नृक्तन्दिनमभ्यस्येदभियुक्तः शक्तमान् काव्यम् ॥”

—कप्पालंकार

गामन न अम्यास' की प्रतिष्ठा निम्न रूप में की है —

'आधानोद्धरण तावद् यावद् रोताप्यते मन ।
पदस्यस्यापिते स्यर्षे हन्त सिद्धा सरस्वती ॥
यत्पदानित्यत्रत्यं परिवृत्तिमहिष्मृताम् ।
॥ सध्वयासनिष्पन्ना शब्दपराक प्रचसते ॥"

वाच्य रचना के इसी मूल अम्यास के द्वारा ही एक दुर्लभ कवि रम तथा विषय के अनुकूल शब्द-अनवार तथा छन्दों की यात्रना करने में समर्थ हो जाता है । 'निरासा' का मराठी स्मृति तथा 'राम की कविपूजा' नामक कविताओं के शब्द एवं छन्दविधान से ही यह स्पष्ट स्पष्ट हो जाता है । यही बात पन्तजी की 'वीणा विहार' एवं 'परिव्रजन' शोधक कविताओं में दली जा सकती है । बिना असह्य अम्यास' के कोई भी प्रतिभाशाली कवि समय एवं प्रसुविष्णु वाच्य की रचना नहीं कर पाता । आचार्य दण्डी का कथन इस प्रसंग में स्मरणीय है —

'हृता कवित्वेऽपि जना हृतभवाविदग्धगोष्ठोऽनु विहर्तुमीशत ।'

'वाच्यप्रकाश' बार मम्मट के अनुसार अम्यास' वाच्यत्व वरण योजने के तीन पृथक् प्रवृत्ति ' का बहू सकते हैं । सरय तो यह है कि रससिद्ध कवियों की रचनाओं में अम्यास की प्रवृत्ति पृथक् रूप से बही भी नहीं परिलक्षित होती । कवि तथा गुरुदय समीक्षका अथवा श्रोताओं के लिए भी वाच्य-वाचक एवं व्यंग्य-व्यञ्जक प्रपञ्च को समझने के हेतु अम्यास' का होना आवश्यक माना गया है । ध्वनिवादी विचारकों ने 'प्रतिभा' को एकमात्र हेतु विद्व विद्या उससे स्पष्ट होकर मगल नामक आचार्य ने तो यही तक कह डाला है कि केवल अम्यास' के आधार पर भी कोई व्यक्ति एक मकल कवि बन सकता है ।

"अम्यास कव्यकर्मणि पर व्याप्रियत इति मयत् । अविच्छेदेन शोतनामम्यास ।
त हि सवत्रगामो सवत्रनिरतिष्ठय कोशलमाधत्ते ।'

हिन्दी प्रयोगवादी कवियों में प्रायः अधिकतर ऐसे ही हैं कि नैर्मगिनी प्रतिभा से तो वंचित हैं किन्तु 'फगन' के लिए वाच्यरचना आवश्यक समझते हैं, फलतः वे लोग 'अम्यास' के आधार पर ही कान्तिदास और 'निरासा' बनने की चेष्टा में कविता को मल पद में विसिष्ट निरर्थक शब्दादम्बर मात्र समझते हैं । नामह और आनन्दबदन द्वारा अनुमादित 'प्रतिभा' के संस्था अभाव के कारण इनका वाच्य हाम्य का आनन्दन ही अधिक बनता है, साधारणोत्तरण वा विषय कम ।

यही कारण है कि आगे चलकर इन समस्त मतमतान्तरों का समन्वय मम्मट को अपने 'काव्यप्रकाश' में करना पड़ा। यदि भामह तथा ज्वनिवादियों ने 'प्रतिभा' को प्रधान माना तो राजशेखर ने व्युत्पत्ति को महत्त्व दिया। मंगल ने 'अभ्यास' को ही काव्य का मूल हेतु स्वीकार किया है। दण्डी आदि ने इन समस्त हेतुओं का पृथक्-पृथक् विवेचन करना समीचीन समझा तो रुद्रट ने इनको त्रितय के रूप में स्वीकार किया। कहने का अभिप्राय यही है कि इन समस्त विद्वानों ने अपनी-अपनी रूचि के अनुरूप ही हेतु-विवेचन किया। आवश्यकता इस बात की थी कि इन समस्त विचारधाराओं की सामान्य विशेषताओं को लेकर किसी 'अव्यय प्रतिपदा' का निर्माण किया जाये और मम्मट ने इस अभाव को पूरा किया।

हिन्दी में भी रीति काल तथा आधुनिक काल में विविध आचार्यों ने इस प्रसंग पर विचार-विमर्श किया है किन्तु वे मम्मटानुमोदित मार्ग से एक चरण भी आगे नहीं बढ़ सके हैं। उदाहरण के लिये यहाँ प्रसिद्ध आचार्य भिखारीदास का अभिमत देकर हम इस-निबन्ध को समाप्त करते हैं—

“सवित कविस बनाइये की जेहि जन्म लक्ष्म में दीन्हि धिचार्त ।
काव्य की रीति सिली सुकबीनिसी देखी मुनी बहू लोक की बार्त ॥
'दास' है जा में इफय मे तीनि बने कबिता मनरोचक तातें ।
एक दिन न चलै रय जैसे घुरम्बर सुत की चक्र निपातें ॥”

काव्य में छन्द का प्रयोग

डॉ० ओकारप्रसाद भारद्वाज

'वाच्य' शब्द का प्रयोग साहित्य शास्त्र के क्षेत्र में व्यापक अर्थों में किया गया है। उसमें गद्य एवं पद्य दोनों अन्तर्भूत हैं। पर, व्यवहार में हम शब्द का प्रयोग पद्यबद्ध कविता के अर्थ में ही विशेष रूप में होता है। इस प्रकार श्लोक में सामान्यतः वाच्य और बहिष्ठा एक दूसरे के पर्याय हैं। प्रस्तुत निबन्ध में भी इसी रूप में इनका प्रयोग किया गया है।

वाच्य के कुछ आन्तरिक अनिवार्य तत्त्व होने हैं और कुछ बाह्य आवश्यक उपकरण। तत्त्वा में भाव एवं बतलना का सर्वोपरि स्थान है तथा उपकरणों में भाषा, अक्षर और छन्द का। तत्त्व वस्तुतः बीज हैं, उपकरण उनके पोषक, तथा वाच्य इन दोनों का समुक्त फल। अतः यह स्वीकार करने हूँ भी कि भाषा वाच्य का प्राण है, इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि वाच्य में उसके उपकरणों—भाषा, अक्षर तथा छन्दों—का भी बड़ा महत्त्वपूर्ण योग रहता है, जिनके अभाव में प्रायः सर्वस्व बीज अक्षुरित और परमविहृत हुए बिना अपने आवरण, सौंदर्य एवं सरसता को खो बैठते हैं। इसलिये उत्कृष्ट और मकर वाच्य के लिये यह आवश्यक है कि उसके अन्तरण एवं बहिरण में पूर्ण सामञ्जस्य हो—उसकी परिपुष्ट आवश्यकता तथा समर्थ अभिव्यक्ति गद्या-पद्य के समान वाच्य के समान-मूल पर हित मिल कर बहें, और हम प्रकार, अपने लक्ष्य-विषयों के हृदयों को अपनी सम्मिलित तरंगों के आनन्द-लोक में डूबा दें, सम्मिलित करें।

कविता के लिये जिन उपकरणों की ऊपर चर्चा की गई है, उनमें भाषा का सर्वाधिक महत्त्व तो निर्विवाद ही है, बल्कि यो कहना चाहिए कि उसके बिना पूरा साहित्य निराकार बतलना मात्र रह जाता है, उसकी साकार प्रतिमा नहीं बन पाती। कविवर सुमित्रानन्दन पन्त के शब्दों में भाषा समारनादमय-चित्र है, ध्वनिमय स्वरूप है। यह विश्व की हृत्पत्नी की शक्ति है, जिसके स्वर में वह अभिव्यक्ति पाती

है।^१ अतः बिना भाषा के तो काव्य-सृष्टि ही सम्भव नहीं। पर, काव्य के भाषा के अतिरिक्त जितने अन्य उपकरण हैं, उनमें छन्द का महत्त्व निस्सन्देह सर्वोपरि है।

‘छन्द’ शब्द का एक अर्थ कोप में आह्लादन भी है—“छन्दयति-आह्लादयति इति छन्दः” अर्थात् जो मनुष्यों को प्रसन्न करता या आनन्द देता है, वह छन्द है। हम नित्य प्रति के अपने व्यावहारिक जीवन में देखते हैं कि ‘लय’ और ‘ताल’ से युक्त जो छन्दोबद्ध रचना गाई जाती है, उसकी मधुरता पर मनुष्य तो क्या, पशु-पक्षी, जीव-जन्तु तक विमुग्ध हो जाते हैं। वैजू बाबरे के मुग्धभृगु तो इसकी अपनी एक कहानी ही लिख गये हैं। इससे निष्कर्ष यह निकलता है कि छन्द के त्याग से, काव्य में, जो सम्मोहिनी संगीत-लहरी रहती है, जिससे काव्य को आकर्षण एवं रमणीयता मिलती है, उसका अभाव हो जाता है। आचार्य पण्डित रामचन्द्र शुक्ल ने तो स्पष्ट शब्दों में लिखा है कि कविता का पूरा सौन्दर्य छन्द को लय के साथ जोर से पड़े जाने में ही मिलता है। शब्दों की चसती लय में कुछ विशेष माधुर्य है।^२ इसीलिये अन्यत्र भी ये यही स्वीकार करते हैं—“छन्द के बन्धन के सर्वथा त्याग में हमें तो अनुभूत नाद-सौन्दर्य की प्रेणवीयता का प्रत्यक्ष ह्रास दिखाई पड़ता है।^३ सारांश यह है कि छन्द को बन्धन मानकर छोड़ना उचित नहीं, इससे कविता के एक अंग का ह्रास होता है तथा उसका प्रभाव क्षीण हो जाता है। “जिस प्रकार कविता के भावों का अन्तःस्थ हृत्स्पन्दन अधिक गम्भीर, परिस्फुट तथा परिपक्व रहता है, उसी प्रकार छन्दोबद्ध भाषा में भी राग (आकर्षण) का प्रभाव, उसकी शक्ति, अधिक जाग्रत, प्रबल तथा परिपूर्ण रहती है।^४ जिस प्रकार पतंग डोर के लघु-गुरु संकेतों की सहायता से और भी ऊँची-ऊँची उड़ती जाती है, उसी प्रकार कविता का राग भी छन्द के इंगितों से दृष्ट तथा प्रभावित होकर अपनी ही उन्मुक्ति में अनन्त की ओर अग्रसर हो जाता है।^५

इससे स्पष्ट है कि छन्द का काव्य में बड़ा महत्त्व है। वस्तुतः दोनों का सम्बन्ध भी ग्राह्य न होकर अनिवार्य एवं अति प्राचीन है। पश्चिम के प्रसिद्ध दार्शनिक मिल ने लिखा है—“जैसे मनुष्य मनुष्य है तभी से उसके सभी गम्भीर और सम्बद्ध भावों की अपने आपकी लययुक्त भाषा में व्यक्त करने की प्रवृत्ति रही है। भाव जितने ही अधिक गम्भीर हुए हैं, लय उतनी ही विविध और निश्चित हो गई

१. गद्यपद्य (‘पल्लव’ की भूमिका), पृ० ४।

२. डा० हरिशंकर शर्मा कृत ‘छन्द विज्ञान की व्यापकता’, पृ० २।

३. ‘काव्य में रहस्यवाद’, पृ० १३६।

४. वही, पृ० १३५।

५. सुमित्रानन्दन पन्त—गद्यपद्य (‘पल्लव’ की भूमिका), पृ० ३०।

है। "मनोविज्ञानिक" विषय का ध्यान में रखकर यदि हम दम तो प्रायः सब देशों और कालों में भाषा की उत्पत्ति के समय से ही कविता और छन्द का मूलगत आन्तरिक सम्बन्ध रहा है। मानोविज्ञानज्ञता तथा भाषाशास्त्री भी इस बात की पुष्टि अपने इस विश्वास द्वारा करने हैं कि यदि मानव ने भाषाप्रयोग में जिस अभिव्यक्ति की प्रवृत्ति का अवनमन किया होगा वह पचासवाँ सदी होगी, जिसमें तब तथा बाद मोन्दव की प्रचुरता रही होगी। क्योंकि तीव्र भाषाप्रयोग की अवस्था में व्यक्ति जो कुछ बोलता है उसमें न्यायत्मक प्रवाह स्वयमेव आ जाता है—उसकी अनिवार्यता अपने आप छन्दमयी हो जाती है।

इस प्रकार उक्त विवरण से दो बातें स्पष्ट प्रमाण में आ जाती हैं—एक तो यह कि छन्द काव्य का प्रभावशाली महत्त्वपूर्ण उपकरण है और दूसरे यह कि काव्य में उसका अति प्राचीन आन्तरिक सम्बन्ध रहा है। प्रभाव के लिये दूर न जाकर भारतीय वाङ्मय के प्राचीनतम ग्रन्थ वेदा का ही दस तीजिव जिनके मन्त्रों में छन्द के अनेक नस्ब विद्यमान हैं। इतना ही नहीं छन्द को वेद के पद्यों में स्थान दिया गया है तथा उस वेद का पाद माना गया है—छन्द पादो नु वेदस्य।^१ अतः चरण म्यानीय होने के कारण भारतीय साहित्य साहित्यिकों की प्रारम्भ में ही छन्द के प्रति बड़ी धृष्ट और पूज्य भावना रही है। नाट्यशास्त्र के रचयिता भरतमुनि के विचार में तो सारा वाङ्मय छन्द है—छन्दहीना न छन्दोऽस्ति न छन्दः शब्द वञ्चितम्।^२ "चोचिह्वं हम दक्षते श्री हं कि भारतीय कविता में छन्दोविधान अनादि काल से चला आ रहा है। क्या बौद्ध काव्य और क्या लौकिक महान् काव्य, सबमें छन्द का आधिपत्य स्पष्ट परिलक्षित हुआ है। काव्य के क्षेत्र में छन्द का प्रयोग तो हमारे यहाँ साधारण-सी बात रही है पर धर्मशास्त्र दण्डशास्त्र वैयाकरणशास्त्र, इतिहास, पुराण, ज्योतिष, जाम्बुवैद अथशास्त्र आदि विषयों को भी छन्दोबद्ध रूप में प्रस्तुत किया गया है जिससे छन्द का व्यापक माहात्म्य तो सिद्ध हो ही जाता है साथ ही भारतीय जीवन के विभिन्न वर्गों के नियमित और व्यवस्थित रूप की ओर भी स्पष्ट संकेत मिल जाता है। छान्दोग्य उपनिषद् में कहा हुआ एक प्रस्ताव भी छन्द शब्द के अर्थ, प्रयोजन, सामर्थ्य तथा महत्त्व पर मौलिक प्रमाण प्रस्तुत है—देवा व मृयाविम्बतस्त्वयी विद्या प्राविगच्छन्ते प्राविगन्तु छन्दाभिरन्ध्यादपन्धेभिरन्ध्यादपन्धेभ्यः छन्दस्त्वम्^३ अर्थात् मृत्यु से भय भान्त हुए देवताओं ने तपोविद्या (वेद) में प्रवेश किया तथा अपने को छन्दा से आच्छादित कर लिया। मृत्यु से आच्छादन करने के कारण ही छन्दा को छन्द (छदि—आच्छादन) कहते हैं। इसी प्रकार ही छन्द शब्द की व्युत्पत्ति साधन न ऋग्वेद के भाष्य में दी है—अमृतं वारमितुमाच्छादयतीति छन्दः^४ अर्थात्

१ 'नाट्यशास्त्र', अनुदस अध्याय, श्लोक ४५।

२ छान्दोग्य उपनिषद्, १।१।२

कलाकार और उसकी कृति को छन्द अपमृत्यु से बचा लेते हैं। इसलिये यह कहना अनुचित न होगा कि छन्द कविता का अमर संगीत है, जिसके बिना काव्य को मृत्यु का भय रहता है। डा० गोपालदास सारस्वत ने लिखा भी है—“छन्द काव्य को स्थिर जीवन तथा अमरत्व प्रदान करता है। इससे काव्य सुबोध, सुगम, रोचक हो जाता है।”^१

एक बात और है जिसकी ओर डा० भगीरथ मिश्र^२ ने भी संकेत किया है। कविता की मुख्य विशेषता रमणीयता है, इस विशेषता की रक्षा का सहायक तत्त्व छन्द ही है जिनके अभाव में कविता को भीरत गद्य बनने में देर नहीं लगती। अतः छन्द का कविता में इस दृष्टि से भी सदैव से महत्त्व रहा है। आज मुद्रण-कला के विकास के कारण काव्य में रमणीयता का महत्त्व भले ही कम समझा जाने लगा हो, पर प्राचीन काल में तो यह कविता का प्राण था। ‘वाङ्मय’ शब्द में इसी का संकेत है।

अन्त में हम कवि-कलाकार पन्त के ‘परब्रज’ के ‘प्रवेश’ की उन मार्मिक पक्तियों को नीचे उद्धृत करते हैं, जिनमें काव्य और छन्द के सम्बन्ध की घनिष्टता तथा एक का दूसरे को प्रभावित करने का अत्यन्त सूक्ष्म दृष्टि से कवित्वपूर्ण भाषा में प्रतिपादन किया गया है। पन्तजी भी छन्द को काव्य-मोहिनी की रेखमी विभा, उसकी झन्झाली काम्ति स्वीकार करते हैं। वे लिखते हैं—“कविता तथा छन्द के बीच घनिष्ट व बड़ा गहरा सम्बन्ध है। कविता हमारे प्राणों का संगीत है, छन्द हृत्कम्पन; कविता का स्वभाव ही छन्द में लयमान होना है। जिस प्रकार नदी के तट अपने व्रणन से धारा की गति को सुरक्षित रखते—जिनके बिना वह अपनी ही वन्धन हीनता में अपना प्रवाह खो बैठती है,—उसी प्रकार छन्द भी अपने नियन्त्रण से राग को सन्तान-कम्पन तथा वेग प्रदान कर, निर्जीव शब्दों के रोज़ों में एक कोमल, सजल, कसरत भर, उन्हें सजीव बना देते हैं।.....छन्दबद्ध शब्द, चुम्बक के पार्श्वचर्त्ता लौह चूर्ण की तरह अपने चारों ओर एक आकर्षण-क्षेत्र तैयार कर लेते, उनमें एक प्रकार का सामं-जस्य, एक रूप, एक मिन्यास आ जाता, उनमें राग की विद्युत्-धारा बहने लगती, उनके स्पर्श में एक प्रभाव तथा शक्ति पैदा हो जाती है।”^३

×

×

×

“पल में वाणी का रोखा-रोखा संगीत में सनकर, रस में डूबे हुए किशकिश

१. ‘हिन्दी काव्य में परम्परा और प्रयोग’।

२. ‘हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास’, पृ० ४१२।

३. गद्यपद्य (‘परब्रज’ की नूतनिका), पृ० २२।

की तरह पून उठता है। भुरो म सधी हुद बीणा की तरह उसक तार, किसी अज्ञान वायवीय स्थल में, अपने आप अनवरत झकारा म नाँपत रहने हैं। पावस की धधि पारी म जुगनुर्भा की तरह अपनी ही बति म प्रभा प्रसारित करते रहने हैं।^१

वाक्य म छंद की इस महत्ता और शक्ति का समझकर ही कुशल कवि सदा म रसानुगुण छन्दा का चयन करने म सचेत और सावधान रह हैं। बाग यह है कि जैसे गुण अक्षर आदि रसोत्पत्ति म सहायक होत हैं, उसी प्रकार उपपन्न छंदों का विन्यास भी क्योंकि छंद की पद-योजना गति, लय आदि का भाव तथा रस से गहरा सम्बन्ध होता है। इसीलिये जिस भाव और रस का जिस छन्द का जिस छन्द की पद-योजना गति, लय आदि से मेल खाना है, मफन कवि उसी छन्द को उस रस के प्रसंग म प्रयोग करते हैं। बल्लुत हमारे यहाँ रस एव छन्द का भी बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध माना गया है। इस बात की ओर रीति ग्रन्थकारों का हतवृत्ता^२ नामक दोष-विवेचन भी मकेल करता है, हतवृत्तता^३ दोष वहाँ होता है वहाँ रस के स्वभाव क विपरीत शब्द का प्रयोग किया जाता है। इससे यह सिद्ध हो जाता है कि छंद का प्रयोग भाव एव बल्लु के अनुकूल करने से थप्ट वाक्य की उत्पत्ति होती है। आचार्य क्षेमेन्द्र ने अपनी सुवृत्त तिलक नामक १२४ कारिकाओं की छोटी-सी पुस्तक म मुख्य-मुख्य छंदों क विवेचन के प्रसंग म इस बात पर भी प्रकाश डाला है कि छंद का जिस भाव या रस के प्रवरण म प्रयोग उचित और मफल है। उदाहरण के लिये जैसे—अनुष्टुप छंद समाधि का उपदेश देने के लिये वसन्त नीति के लिये वसन्त निलका बीर तथा गौड रस क लिये मन्दाग्रान्ता वषा तथा विप्लव-व्यथा आदि क लिये शादूनविचोदित शीघ्र वजन क लिये, पृथ्वी आशय, धिक्कार आदि के लिये विषेय उपयुक्त हैं। इस मंत्री को जो ध्यान म नहीं रखते उनके लिये वे लिखते हैं—'यदि कोई व्यक्ति बमर की मेखला गने म पहन लता पहनने शर की अतता ही प्रबल होगी। जिस प्रकार नवयुवती क योग्य वृद्ध पुरुष नहीं हो सकता उसी प्रकार सरम भावों के लिये रस छंद तथा रसों भावों के लिये सरम छंद अनुपयुक्त होते हैं।'^४

कविता के मोक्ष म छन्द के इस गौरव एव दिगन्तध्यापी विजय प्रभाव का आभास हमारे मनीषियों को प्रारम्भ से ही हो गया था। इसीलिये प्राचीन काल से मस्कृत साहित्य म ग्राह्य धोन सूत्र, अनुक्रमणी ग्रन्थों म छन्द विचार के पूरे-पूरे अध्याय रहे बये। महर्षि पिण्डलाचार्य का 'छन्द सूत्रम्' नो इस विषय की सर्वाधिक पूण एव प्रौढ़ रचना है जिसमें छंद का इनने व्यापक एव विस्तृत रूप म वैज्ञानिक विवेचन उपस्थित किया गया है कि छन्दविहीन कविता तो क्या, हमारी कोई

१ गद्यपद्य (पहल) की प्रुमिका), पृ० ३१।

२ 'सुवृत्ततिलक', तीसरा विन्यास क्षेमेन्द्र।

साधारण बात-चीत भी नहीं हो सकती, क्योंकि दो माथाओं के सघुतम छन्दों का भी उसमें सूक्ष्म विवेचन और उल्लेख किया गया है। इस बात की पुष्टि डॉ० हरि-शंकर शर्मा ने अत्यन्त उपयुक्त उदाहरणों द्वारा अपनी 'छन्द विज्ञान की व्यापकता' शीर्षक पुस्तक में बड़े ही विद्वत्तापूर्ण ढंग से की है। उन्होंने अपने 'निवेदन' में लिखा भी है—“हमारी वाणी या लेखनी से जो भी अव्यक्त शब्द निकलते हैं, वे सब ही पिंगल-शास्त्र के वैज्ञानिक आधार पर छन्द कोटि में आ जाते हैं।”

पर आधुनिक काल के आते-आते पुरानी सभी वस्तुओं को ठोक-बजाकर देखने की जो आँधी चली, उसमें, काव्य क्षेत्र में छन्द की इस सार्वभौमिक विजय-भासा को, कविता-कामिनी का शृङ्गार कम, पैरों की वेड़ी अधिक, समझा गया। धीरे-धीरे लोगों के हृदय में विश्वास जमने लगा कि छन्द कवि के भाव-प्रकाशन के स्वातन्त्र्य में कभी-कभी बड़ा रोड़ा अटकाता है। अतः छन्द के जटिल नियमों के बन्धन से परे रहकर भी सुन्दर कविता हो सकती है। कविता की युग-युगों की शृङ्खलावद्धता के प्रति आस्था डगमगाकर विद्रोह करने लगी। पुराने लोगों में आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी का नाम इस क्षेत्र में विशेष रूप से उल्लेखनीय है। द्विवेदीजी का विचार था—“पद्य के नियम कवि के लिए एक प्रकार की बेड़ियाँ हैं। उनमें जकड़ जाने से कवियों को अपनी स्वाभाविक उड़ान में कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। कवि का काम है कि वह अपने मनोभावों को स्वाधीनतापूर्वक प्रकट करे।”^१ आगे उन्होंने यह भी लिखा है कि कविता गद्यात्मक या पद्यात्मक दोनों प्रकार की हो सकती है। पर वस्तुतः द्विवेदीजी ने जिसे कविता समझा है उसके लिए साहित्य-शास्त्र का ‘काव्य’ शब्द अधिक उपयुक्त होता; क्योंकि व्यवहार में तो छन्दोमय रचना को ही कविता कहते हैं, जैसा कि प्रारम्भ में ही स्पष्ट किया जा चुका है।

नवीन लोगों में छन्द के प्रति यह विद्रोह निरालाजी में अपने प्रखरतम रूप में दिखाई देता है। उन्होंने युग-युग की छन्द बाधित कविता को मुक्त छन्द कर उद्धार करने का प्रयास किया है। इसमें इन्हें बड़ी भारी सफलता भी मिली है। उन्होंने लिखा भी है—“मनुष्यों की मुक्ति की तरह कविता भी मुक्त होती है। मनुष्यों की मुक्ति कर्मों के बन्धन से छुटकारा पाना है और कविता की मुक्ति छन्दों के शासन से अलग हो जाना।”^२ किन्तु यहाँ एक बात स्पष्ट समझ लेना चाहिये। निरालाजी का कविता को मुक्त छन्द करने का अर्थ यही है कि छन्द शास्त्र के पुराने जटिल संकुचित नियमों की चहारदीवारी से निकाल कर उन्होंने कविता को

१. ‘रसज्ञ रंजन’, पृ० ३५।

२. ‘परिमल’, भूमिका, पृ० ६।

मुक्त नाग म स्वच्छन्द विहार करने की अपूर्व शक्ति दा है। उनका विचार है—
जब बाग की बंधी और वन की गुली दुई प्रकृति। रोना हो मुदर है पर रोना
क आनन्द तथा हस्य दूसरे-दुसर है। जब आनाप और तान की रागिनी। इसम
बोन औरक आनन्दप्रद है यह बताना कठिन है। पर इसम तदेह नहीं कि आनाप
वय प्रकृति तथा मुक्त राज्य स्वभाव क अधिक अनुकूल है।^१ परन्तु यह की बात
यह है कि निराशाजी क मुक्त-छन्द का हिंदी समार न 'रबड़ छन्द' या बड़बा
छन्द रहकर उपहास लिया। फिर भी निर्भीक विगावा ने काव्य की इस स्वच्छन्द
प्रवृत्ति को पुष्टि करने परिचय की भूमिका म वग क मुक्त स्वभाव कवियों के
संयुक्त उपाहरणों द्वारा की^२ और यह स्पष्ट लिखा कि वेदा म काव्य की मुक्ति क
एक ह्वाला उदाहरण है बकि ६५ पीउगे यन इसी प्रकार के मुक्त छन्द के
परिचायक हो रहे हैं।^३

वस्तुन निराशाजी का प्रयत्न कविता को छन्द विहिन करना महा है और
न यह सम्भव ही है। उनका—'मुक्त छन्द ना वह है जो छन्द की भूमि म रहकर
भी मुक्त है।'^४ अर्थात् उनका मुक्त छन्द भी एक प्रकार का छन्द ही है जिसका
समयक उसका प्रवाह ही है। वही उस छन्द सिद्ध करता है और उसका नियम
साहित्य उसकी मुक्ति।^५ इसल सिद्ध होता है कि निराशाजी छन्द का बनिवास
तत्त्व प्रवाह और मय मानते हैं। जन्म की बनिना म यह प्रवाह और तय मात्राओं
और वर्णों की निश्चित नियमित मर्याद पर अवलम्बित था। पर अब ऐसा नियम
बढ़ता नहीं रही। किन्तु इस सम्बन्ध म यह भी अवश्य ध्यान रखना चाहिए कि
जा बनि निराशाजी क समान प्रतिभा-सम्पन्न हान हैं जिन्ह भाषा क उच्चार
बनाव का सम्पक और मूलम ज्ञान होता है वे ही मुक्त छन्द रचनाओं म सफल हो
सकते हैं। अर्थात् कोरे छन्द के बंधन को तोड़ने की धूम मचाने वाला की
कविता को बहुतरे प्रयोगवादी कविता की शैलि नीरस गद्य की पहना बनत नहीं
सकती।

१ परिमल', भूमिका पृ० ६।

२ वही, पृ० ८।

३ वही, पृ० ७।

४ वही, पृ० १३।

५ वही, पृ० १३।

संस्कृत काव्य-शास्त्र की परम्परा

राजकिशोरसिंह

संस्कृत में साहित्य एवं काव्य समानार्थक होने के कारण संस्कृत के लक्षण ग्रन्थों में अलंकारशास्त्र, साहित्यशास्त्र, रीतिशास्त्र, काव्यशास्त्र आदि शब्द प्रायः एक ही विषय के लिए प्रयुक्त हुए हैं। किन्तु रीति विषयक ग्रन्थों के विकास के बाद इस दृष्टिकोण में पर्याप्त अन्तर मिलने लगता है। परिणामस्वरूप रीति एवं अलंकार का अन्तर भी स्पष्ट हो जाता है। और स्पष्ट हो जाता है अलंकार, साहित्य, काव्य आदि का स्वतन्त्र एवं भिन्न अस्तित्व भी।

भारतीय काव्य-शास्त्र जिसे 'साहित्य विद्या' या 'क्रियाकल्प' के नाम से भी अभिहित किया जाता रहा है, प्राचीन आचार्यों ने उसे सदा अलंकारशास्त्र या काव्यालङ्कार का नाम प्रदान किया है। किन्तु काव्यशास्त्र का विकसनशील स्वरूप 'अलङ्कार' शब्द में पूर्णतः समाहित न हो सकने के कारण अपना दूसरा नाम साहित्यशास्त्र प्राप्त करता है। लेकिन साहित्यशास्त्र नाम भी उपयुक्त सिद्ध न हो सका, क्योंकि साहित्य एक शास्त्र विशेष न होकर ज्ञान राशि के संचित कोष का नाम है अथवा अनेक शास्त्रों एवं अनेक विचारों का समन्वित रूप है। काव्यशास्त्र के उदय काल में काव्य के सौन्दर्य की परीक्षा करने वाले शास्त्र का नाम काव्यालङ्कार भी रहा है। इसीलिए प्रारम्भिक समग्र काव्यशास्त्र विषयक ग्रन्थों के नाम काव्यालङ्कार रत्ने जाते थे। जैसे भामह का कारिकात्मक ग्रन्थ 'काव्यालङ्कार' उद्भट का 'काव्यालङ्कार सारसंग्रह', वदर का 'काव्यालङ्कार', वामन का 'काव्यालङ्कार सूत्र'। किन्तु काव्य-सौन्दर्य की परीक्षा करने वाले इन ग्रन्थों में केवल अलंकारों का ही विवेचन नहीं है, अलंकारों के अविरक्त गुण, दोष, रीति, रस, काव्य लक्षण, काव्य प्रयोजन आदि सभी इन ग्रन्थों के विषय थे। इसलिए काव्य विषयक आलोचनात्मक इन ग्रन्थों को काव्यशास्त्र नाम प्रदान किया गया जो कहीं अधिक समीचीन एवं वैज्ञानिक है। 'संस्कृत साहित्य के काव्य या कविता अंग की विवि-व्यवस्थाओं का विवेचन, समीक्षण, करने वाला शास्त्र ही काव्यशास्त्र है। उसमें हमें काव्य का स्वरूप, लक्षण, स्वभाव, प्रवृत्ति और उसकी विभिन्न समस्याओं एवं विचार विधेयों का वैज्ञानिक निरूपण

रखने का मिलना है। चम्पुत काव्य की विविध पद्धतियों की समानोचना, समीक्षा और उसके सूक्ष्मत्व का प्रतिपादन करना काव्यशास्त्र का प्रधान काम है।^१

पश्चात्त्य आलोचना साहित्य में काव्य शास्त्र और अनङ्गार-शास्त्र को विभक्त मिश्र स्वीकार किया है। वे भाषाविश्लेषण की पद्धति पर विचार विमर्श करने वाले शास्त्र को शैली-शास्त्र (Stylistics) के नाम में जनिहित करन हैं तथा साहित्य के लक्षण भेद के आधार पर यद्यपि वे प्रतिपादक शास्त्र को अलङ्कार-शास्त्र (Rhetoric) तथा पद्यशैली का विचार करने वाले शास्त्र का काव्य शास्त्र (Poetics) नाम से पुकारन हैं।^२

काव्य-शास्त्र की प्राचीन परम्परा

प्राचीन में जिस दिन में कविकृत प्राप्त किया उसी दिन से वह भावुक आलोचक भी बन बैठता क्योंकि प्रतिभा दो प्रकार की होती है एक कारमित्री, दूसरी भावमित्री।^३ कवि स्वयं भी अपनी कविता का पर्यालोचन करता है, इस तथ्य को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। और तो और भावुक आलोचक भी कविता का पूर्ण रसास्वादन कवि रूप में बैठकर ही कर पाता है। इस प्रकार स कवि एक भावुक की स्थिति में माना है। वैदिक ऋषि ही हमारे प्रथम कवि हैं और वे ही प्रथम भावुक आलोचक भी। वैदिक ऋषि ने ही उस काव्य वाणी के सौन्दर्य का अनुसंधान किया था जो कि सहृदय पाठक के सम्मुख अपने सौन्दर्य को व्यक्त कर देती है। वह असहृदय व्यक्ति के हाथों में अपने का समर्पण नहीं करती क्या कि असहृदय व्यक्ति उसे देखते हुए भी अन्धा बना रहता है, मुकते हुए भी बहता रहता है।^४ इस प्रकार वैदिक ऋषि स्वयं ही काव्यालोचना का प्रारम्भ कर दिया था, वह स्वयं ही सर्वप्रथम काव्यास्वाद करने वाला बनता है। यही से काव्यालोचन का प्रारम्भ हो जाता है। 'वैदिक

१ डॉ० नवीरध सिंह 'हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास', पृ० ४-५।

२ जी० एम० गेले 'वेब्स्टर एण्ड मडिटिविस् फार लिटरेरी क्रिटिसिज्म', पृ० २४५-२४७।

३ सा (प्रतिभा) च द्विधा कारमित्री भावमित्री च। वक्ष्येपकुर्वाणा कारमित्री—भावकस्योपकुर्वाणा भावमित्री—क पुनरनयोर्भेदो यत्कविमविवर्ति, भावकश्च कवि इत्याचार्या।

(राजशेखर काव्यसमीक्षा, पृ० २६, ३१, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्)।

४ उत्तम पश्यन् ददर्शाचमुत्तमं श्रुत्वा श्रुतोत्प्रेनाम्।

उत्तोत्तमं तच्च विस्मये जायिष्यत्य ज्ञातो मुखात्॥

(ऋ० वे० १०।७।१४)

अन्यान्व मन्त्रों में उपमा^१, अतिशयोक्ति^२, व्यतिरेक^३, श्लेष^४, और रूपक^५ आदि अलङ्कारों के दर्शन होते हैं। उपनिषद् साहित्य में भी रूपकातिशयोक्ति अलंकार के संकेत विभिन्न मन्त्रों में मिल जाते हैं।^६ अलंकारों के अतिरिक्त रस एवं छन्द विषयक वैदिक ऋषियों की जानकारी का भी पता चलता है। दाशराज सूक्त में युद्ध का सुन्दरतम वर्णन प्रस्तुत किया गया है, जहाँ हमें इन्द्रस्तुति प्रसंग में वीर रस^७ के दर्शन हो जाते हैं। इसी प्रकार विभिन्न ऋग्वेदिक सूक्तों में शृङ्गार रस की मधुर अभिव्यक्ति भी मिलती है। पुरुरवा-उर्वशी सम्वाद विप्रलम्भ शृङ्गार का^८ मनोमोहक रूप है। गमयमी सम्वाद भी कुछ इसी प्रकार का है। अश्वसूक्त में जुबारी का करुण विलाप करुण रस की ओर संकेत करता है तो हास्य रस का भी उस सूक्त में अभाव नहीं है। समग्र ऋग्वेद छन्दो-बद्ध है। इस प्रकार हम निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि वैदिक कविता के साथ-साथ वैदिक कवि की दृष्टि काव्य-शास्त्रीय तत्त्वों की ओर भी रही थी।

वेदों के उपरान्त यास्क का निरुक्त कुछ स्पष्ट रूप में हमें काव्य-शास्त्र विषयक संकेत प्रदान करता है। यास्क के निरुक्त में उपमा अलंकार का संकेत भूतोपमा, रूपोपमा, सिद्धोपमा, लुप्तोपमा आदि के नाम से किया है।^९ यही नहीं उसने तो उपमा अलंकार का लक्षण किसी पूर्ववर्ती भार्गव नामक आचार्य के नाम से उद्धृत भी किया है।^{१०} इससे यह सुनिश्चित हो जाता है कि यास्क (७०० ई० पू०) से पूर्व भी काव्यशास्त्र विषयक मान्यतायें स्थापित की जा रही थीं। कुछ मान्यतायें स्थापित की जा चुकी थी, जिनका संकेत विभिन्न ग्रन्थों में मिलता है। सोमेश्वर कवि ने अपने 'साहित्य कल्पद्रुम' ग्रन्थ के 'यथासंख्यालंकार' प्रकरण में भागुरी का एक काव्य-शास्त्र विषयक मत उद्धृत किया है।^{११} आचार्य अभिनव गुप्त ने भी ध्वन्यालोकलोचन में भागुरी का

१. ऋग्वेद, १।१२४।७, १०।७५।४, ५।८०।५ ।
२. ऋग्वेद, १।१६४।२०, ४।५८।३ ।
३. ऋग्वेद, १।१६४।११ ।
४. ऋग्वेद, १०।६६।१० ।
५. ऋग्वेद, ३।५४।१३, ५।४१।११ ।
६. कठोपनिषद्, १।३।३, श्वेताश्वतरोपनिषद् १।४।५ ।
७. ऋग्वेद, १।१५१।६, २।११६ ।
८. ऋग्वेद, १०।६५।३, १०।१०।७ ।
९. यास्क निरुक्त, ३।१३।१८ ।
१०. अथात उपमा यद् अतद् तत् सद्गमिति भार्गवः । (निरुक्त, ३।१३ ।)
११. 'साहित्य कल्पद्रुम' : राजकीय पुस्तकालय मद्रास का हस्तलिखित ग्रन्थों का सूची-पत्र, भाग १, खण्ड १, पृ० २८६५, ग्रन्थाङ्क २१२६ ।

एक रत्न विषयक मन्तव्य दिया है।^१ यह नागुरी बंवाकरण भागुरी ही या जिसकी गणना वायु, नरदात्र चापक्य आदि पुरातन नर्दाप्यों^२ की क्रांति में की गई है।^३ व्याकरण पाणिनि (५०० ई० पू०) ने अपना अष्टाध्यायी में अपना शब्द का पारिभाषिक प्रयोग करने के साथ-साथ उपमित, उपमान एवं सामास्य^४ आदि धर्मों का भी वर्णन किया है। रामायण महाभारत कालिदास, नास आदि के ग्रन्थों में भी काव्य शास्त्र विषयक अनेक तथ्यों की सत्ता मिलती है। द्वितीय शतक के जूनागढ़ स्थित राजा दामन के शिलालेख में काव्यशास्त्रीय पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग मिलता है।^५

काव्यशास्त्र की उपलब्ध परम्परा का सर्वाङ्गपूर्ण निरिक्त सूचनायें हम इन कार तक के किसी भी ग्रन्थ में उपलब्ध नहीं होती हैं। उपर्युक्त प्रसङ्गों के आधार पर हम अनुमान यह अवश्य हो कर सकते हैं कि काव्यशास्त्र का उदय अवश्य ही ज्ञा प्रका था। राजघातर ने काव्यशास्त्र की उत्पत्ति का सम्बन्ध नटराज शहर से जोड़ा है। शारदातनय ने अपने 'भावप्रकाशन' नामक ग्रन्थ में नाट्यशास्त्र पर रचित मांगमाला ग्रन्थ की श्रवण शहर से सम्बद्ध कर 'योगमासा' के द्वारा भववान शहर में विवस्वान् को ताण्डव तास्य नृत्त और नत्तन का उपदेश दिया था ऐसा भवेन किया है।^६ राजशेखर के अनुसार शहर ने ब्रह्मा को सर्वप्रथम काव्यशास्त्र का उपदेश दिया था, तथा ब्रह्मा ने अपने मानसजात अठारह शिष्यों को यह ज्ञान प्रदान किया। उन अठारह शिष्यों में सम्पूर्ण काव्यशास्त्र को अठारह भागों में विभक्त कर प्रत्येक भाग पर एक एक ग्रन्थ लिखा है।^७ इन दोनों ही आधारों द्वारा प्रस्तुत नामावली में बहुत से नाम तथा उनकी सत्ता प्रामाणिक नहीं है। किन्तु 'भावप्रकाशन' में नारदमुनि का नाम आया है और आज बड़ीदा से प्रकाशित 'नारद संगीत' नामक ग्रन्थ

१ बन्वातोऽनोचन तृतीय उद्योत, पृ० ३८६।

२ मोमासक सस्कृत व्याकरण शास्त्र का इतिहास, पृ० ७०।

३ वाचस्पति मेरोली सस्कृत साहित्य का इतिहास, पृ० ६४१-४२।

४ हुत्पार्येतुत्योपमायां ततोयान्तरस्याम्। पा० सू० २।३।७२।

उपमानानि सानान्य वचन। पा० सू० २।१।५५।

उपमित व्याघ्रादिभिस्सामान्यप्रयोगे। पा० सू० २।१।५६।

५ 'स्कृतपुनपुराविप्रकान्ततन्मसमयोदारातकृत गद्य पद्य।' शब्दामन शिलालेख।

६ भावप्रकाशन, द्वितीय अधिकरण, पृ० ४५।

७ तत्र श्विरहस्य सहस्राक्ष समाम्नासोत, ओत्तिकमुत्तिकपथ १। रीतिनिषय सुवर्ण नाम, अनुप्रासिक प्रवेता, ययोपमकानि, चित्रचित्राङ्गव, शब्दस्तेषु शब्, वास्तव पुनस्त्य, औपम्यमोपकायन, अतिशय शराघर, अश्वस्तेषुमुतप्य, उभया सङ्कारिक कुदेर वनोदिक कामदेव, श्वकनिहपजीव भरत, रसाधिकारिक नन्दिकेश्वर, दोषाधिकरणविषय, गुणोपादानिकमुचमनु, औपनिषदिक कुचमार, इति। (काव्य योगमासा, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, अ० १, पृ० १।)

सम्भवतः उन्हीं का है। इसी प्रकार राजशेखर द्वारा प्रदत्त नामावली मात्र कवि की कल्पना ही नहीं है।^१ क्योंकि इस सूची में भरत तथा नन्दिकेश्वर के भी नाम हैं, जिनके ग्रन्थ आज प्राप्त एवं प्रकाशित भी हैं, फिर अन्य नामों के ऊपर अविश्वास करना मंगत नहीं है। भरतमुनि के नाट्यशास्त्र में भी सुवर्ण नाम, कुचमार आदि प्राचीन राजशेखर द्वारा संकेतित आचार्यों के नाम मिलते हैं।^२ इन नामों की पुष्टि वात्स्यायन के कामशास्त्र से भी होती है।^३ भरत ने स्वयं भी अपने ग्रन्थ के अन्तिम अध्याय में कोहल, वास्त्य, क्षाण्डिल्य तथा धृतिल नामक आचार्यों का उल्लेख किया है।^४ अभिनव-गुप्त ने भी अपनी अभिनवभारती में एक स्थान पर लिखा है कि नाट्यशास्त्र की कुछ आचार्यों पूर्वाचार्यों की है जिन्हें भरत ने अपने ग्रन्थ में समाविष्ट कर लिया है।^५ इसी प्रकार के कुछ अन्य तुम्बह, चारायण, सदाशिव, पद्मयू, द्रौहिणी, व्यास, भाजमेय, कात्यायन, राहुल, क्षत्तिगर्भ, घण्टक आदि आचार्यों का नामोल्लेख भावप्रकाशन, नाट्यशास्त्र, अभिनव भारती आदि ग्रन्थों में मिलता है। इन सभी प्राप्त नामों के आधार पर इतना तो स्वीकार किया ही जा सकता है कि ईसापूर्व प्रथम शताब्दी में काव्य-शास्त्र पर अनेक ग्रन्थ लिखे जा चुके थे। भले ही ये ग्रन्थ आज उपलब्ध नहीं हैं किन्तु इनकी सत्ता के प्रमाण प्राचीन ग्रन्थों में देखने को मिलते हैं।^६

वैदिक काल से लेकर ईसापूर्व ५०० वर्ष पाणिनि मुनि के काल तक काव्यशास्त्र विषयक पर्याप्त अध्ययन-अध्यापन हुआ है; इसके संकेत मिलते हैं। किन्तु प्रामाणिक शास्त्रीय निरूपण हमें भरत के नाट्यशास्त्र तथा इन्हीं के समसामयिक नन्दिकेश्वर के अभिनय दर्पण में मिलता है। कुछ समय पूर्व भरत एवं नन्दिकेश्वर एक ही व्यक्ति के रूप में भाव्यता प्राप्त थे, किन्तु अभिनय दर्पण^७ नामक ग्रन्थ के प्रकाशित होने के उपरान्त लगभग यह धारणा पूर्णतः परिवर्तित हो चुकी है। अब यह प्रायः निश्चित मत है कि नन्दिकेश्वर एवं भरत दोनों का भिन्न व्यक्तित्व है। भरत के स्वयं विभिन्न उद्धरणों से यह भी प्रायः निश्चित है कि नन्दिकेश्वर भरत से पूर्व हुए थे।

१. एस० के० डे : 'हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोइटिक्स', प्रथम भाग।

२. नाट्यशास्त्र, ६।१३०; ६।१४४; ६।१६६।

३. कामसूत्र, १।१।१३; १।१।१७।

४. कोहलादिभिरेतैर्या वास्त्य क्षाण्डिल्य धृतिलः।

एतच्छास्त्रं प्रमुक्तं तु नराणां बुद्धिबर्धनम् ॥

५. ता एता ह्यार्या एक प्रघटकतया पूर्वाचार्यैर्लक्षणत्वेन पठिताः।

मुनिना तु सुसंज्ञाया यथास्थानं निवेदिताः ॥

(अभिनव भारती, अध्याय ६।)

६. एस० के० डे : 'स्टडी इन दि हिस्ट्री ऑफ संस्कृत पोइटिक्स', इन्ट्रोडक्शन, पृ०

२१, पी० बी० कार्पे : 'साहित्य दर्पण', इन्ट्रोडक्शन, पृ० ३६।

७. मनमोहन घोष द्वारा सम्पादित एवं कलकत्ता से प्रकाशित।

कायमानाता म प्राप्त रनाभिर्गारिखर्नादिकवर'¹ म पना पनता है कि नन्दिकेवर रय विषय क प्रथम आचार्य है। कामनाम्² व गनीयतास्त्र³ म 'उनक आचार्यत्व वा भाषणा कायर् है। नन्दिकेवर क नाम स योगनायकरी', नन्दिकेवर नितक, प्रभाकरविषय विष्णुधारण चन्द्रिका⁴ यादि परस्पर विरोधी सम्प्रदायों म सम्बन्ध रसन वाली अना पुस्तक उपलब्ध है। किन्तु इन सभी पुस्तका का रचयिता एक ही नन्दिकेवर रहा होना दृष्ट म स' है। मद्रास की छात्र रिपोर्ट म नन्दिकेवर क नाम स नायकधन तथा तातादिनगण⁵ ग्रन्थों की चर्चा हुई है।⁶ इसी आधार पर मनमाह्न पाय न मवी⁷ को उनका प्रिय विषय माना है। इनके व्यक्तिव व विषय म विभिन्न मत हैं। इन्हें कुछ विद्वान् ल'ख पूर्वमीमांसा, निष्कामन, गैब आदि सिद्धांतों का अनुयायी मानते हैं तो कोई इन्हें गिब⁸ का अवतार मानते हैं और दण्ठिण म इन की भूमा का विधान है इसका सबूत ररत हुए इन्हें दानिगाय नी सिद्ध करते हैं। भावप्रकाशन म विषय की आज्ञा स व अरत तथा उनक पाँच निष्ठा को नाट्यवाद की सिद्धांत दते हैं।⁹ अरत को नाट्यशास्त्र की निष्ठा अथवा प्ररणा नन्दिकेवर ने प्राप्त हुई थी। नाट्यशास्त्र म स्पष्ट अरत म स्वीकार किया गया है कि तच्छु दूसरा नाम नन्दिकेवर न अगहारा करणों और रचना क अभिनय की सिंगा भरत की दो थी। अनिनव भारती म भी नदिन और भरत को तच्छु और मुनि इन दूसरे नामों स सम्बन्धित किया गया है। रामकृष्ण कवि न भी दोनों को एक मान कर नन्दिकेवर सहिता उनकी रचना स्वीकार की है जो 'न आर अभिनय दर्पण' के रूप म प्राप्त है। नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण की विषय सामग्री का तुलनात्मक विश्लेषण करने पर वाचस्पति गरोमा ने 'अभिनय दर्पण' की प्राचीन रचना माना है।¹⁰

महामुनि भरत, २०० ई० पू०

नाट्यशास्त्रकार क रूप म भरतमुनि का मस्कृत साहित्याकाश म अद्वितीय स्थान है। नाट्यशास्त्र अपन विषय का सर्वाङ्गपूर्ण ग्रन्थ है। नाट्यशास्त्र म ३७ अध्याय हैं। इनम अनवरत रस छन्द वक्ररूपक इतिया आदि पर सूक्ष्म एवं मौलिक

- १ काव्य मीमांसा, काव्यरहस्य प्रकरण, पृ० १, वि० रा० भा० परिषद् पटना।
- २ अलङ्कार उपाध्याय साहित्यशास्त्र, भाग १, पृ० १३।
- ३ संगीतरत्नाकर, पृ० ८६, पंखो १६ १७।
- ४ मस्कृत साहित्य का इतिहास, गरोमा, पृ० ६४६।
- ५ सौव्य सहरी, परिषय, पृ० १०, सम्पादक, शास्त्री, आगरा।
- ६ भावप्रकाशन, दशाय अधिकरण, पृ० २८१ २८७।
- ७ गरोमा 'मस्कृत साहित्य का इतिहास', पृ० ६४७।

विवेचन किया गया है। इस विषय-विवेचन का यदि गम्भीरतापूर्वक विश्लेषण करें तो हमें ग्रन्थकार की विद्वत्ता एवं ग्रन्थ की व्यापकता का पता चलता है और पता चलता है कि संस्कृत काव्यशास्त्र की परम्परा भरत से भी प्राचीन है।

भरत के समय के सम्बन्ध में विभिन्न विद्वानों की अपनी विभिन्न धारणायें हैं। कुछ विद्वान् एक ओर उन्हें आपुनिकतम सिद्ध करने का प्रयास करते हैं तो दूसरी ओर कुछ विद्वान् प्राचीनतम। 'काव्यप्रकाशदर्श' के रचयिता की दृष्टि से भरत का नाट्यशास्त्र 'अग्निपुराण' के बाद की रचना है। किन्तु अग्निपुराण में भरतमुनि एवं उन के नाट्यशास्त्र का स्पष्ट उल्लेख 'भरतेन प्रणीतत्वात्' आदि के रूप में मिलता है। अतः हम अग्निपुराणकार को भरत-परवर्ती मानते हैं।

अग्निपुराण

अग्निपुराण काव्यशास्त्रीय विवेचन की दृष्टि से समृद्ध ग्रन्थ है। इस ग्रन्थ की रचना का समय विवादास्पद है। डा० ए० के० डे इसे नवम शतक, पी० वी० काणे ध्वन्यालोक परवर्ती रचना मानते हैं। आनन्दवर्धन, मम्मट ने इस पुराण का अपने ग्रन्थों में उल्लेख नहीं किया है। सर्वप्रथम आचार्य विश्वनाथ ने अग्निपुराण का उल्लेख किया है। अतः यह परवर्ती रचना सिद्ध होती है। किन्तु अग्निपुराण में प्राप्त असङ्कारों की संख्या के आधार पर उसे पूर्ववर्ती रचना सिद्ध किया जा सकता है। क्योंकि अग्निपुराण में प्राप्त पन्द्रह असङ्कारों की संख्या उसे नाट्यशास्त्र परवर्ती तथा भामह दण्डी से पूर्ववर्ती रचना सिद्ध करने के लिए पर्याप्त है। नाट्यशास्त्र तथा अग्निपुराण में क्रमशः चार और पन्द्रह असङ्कार हैं। भामह तथा दण्डी के ग्रन्थों में क्रमशः तेईस तथा अड़तीस असङ्कार हैं जो कि क्रमिक विकास के सूचक हैं। असङ्कारों के क्रमिक विकास के आधार पर इसे भामह-दण्डी पूर्ववर्ती सिद्ध किया जा सकता है। पोद्दारजी इसे द्वितीय-तृतीय शतक की रचना मानते हैं।

भामह

काव्य-शास्त्र की परम्परा का विकास समुचित रूप से भामह से होता है। 'काव्यालङ्कार' ग्रन्थ में काव्यशास्त्र विषयक पूर्ण परिपक्व सिद्धान्त मिलते हैं। भामह ने अपने ग्रन्थ में अनेक प्राचीन आचार्यों का उल्लेख किया है। किन्तु उन के किसी प्रामाणिक ग्रन्थ के अभाव में हम भामह को ही काव्य एवं नाट्य को अलग-अलग

१. 'साहित्य दर्पण', प्रथम परिच्छेद, पृ० ११, शालिग्राम टीका।

विकसित करने का योग्य दृष्ट है। समय की दृष्टि से कुछ विद्वान् भामह को दण्डी परवर्ती सिद्ध करना चाहते हैं। सब में पहल एम० टी० नरसिंह आयरडर ने सन् १९०४ में 'जरनल ऑफ़ रान्त एग्जिनाटिक साइन्स' (पृ० ३५५) में इस प्रश्न को उठाया और दण्डी को भामह का पूर्ववर्ती सिद्ध करने का यत्न किया। परन्तु इनका मत का बड़ा विरोध हुआ। डा० त्रिवेदी ने 'प्रतार दृढ-वतोद्गम' की भूमिका में प्रो० रत्नाबाय ने 'काम्यादन' की भूमिका में, गणपतिनाथी ने स्वप्न वास्तवता की भूमिका में और प्रो० पाठक ने 'विद्याभार्य' की भूमिका में दण्डी को भामह से पूर्ववर्ती टहराने वाले नरसिंह आयरडर के मत का विस्तार के साथ खण्डन किया।^१ अब अधिकार विद्वान् भामह को दण्डी से पूर्ववर्ती मानते हैं। श्री पोद्दारजी ने अनेक प्रयास के विवेचन के उपरान्त भामह की उत्तरवर्ती सीमा ९०० ई० निश्चित की है यही मत बलदेव उपाध्याय तथा डा० नमद का भी है।^२

भामह का प्रसिद्धतम ग्रन्थ 'काम्यादिकार' है। इस ग्रन्थ को उद्भट, ज्ञानन्द, अभिनवगुप्त, मम्मट आदि विद्वान् ने प्रमाणस्वरूप उद्धृत कर मान्यता प्रदान की है। इस ग्रन्थ में छ. परिच्छेद हैं, जिनमें वाक्यप्रगल्भा, काव्यसाधन, काव्य-नभस, काव्यभेद, काव्यदोष, अलङ्कार गुण तथा शब्द शुद्धि विषयक जिज्ञा का उत्तर किया गया है। उद्भट ने इस पर 'भामह विवरण' नामक टीका लिखी है।

दण्डी

काव्य शास्त्र की परम्परा में दण्डी का उन्नतनीय स्थान है। दण्डी का 'काम्यादन' काव्य-शास्त्र का अनुपम ग्रन्थ है। इस ग्रन्थ में काव्य परिभाषा, काव्यभेद, काव्यरतु महाकाव्य सप्तम गद्यकाव्य के भेद, कथा आख्यायिका, मिथकाव्य आदि पर विचार करने के साथ-साथ अलङ्कार, चित्र काव्य प्रहेलिका, दोष आदि पर भी विचार किया गया है। 'काम्यादन' के अनिरुद्ध दण्डी की दो अन्य रचनाओं का उल्लेख मिलता है एक 'दण्डुमारचरित' और दूसरी 'अवन्ति-मुन्दरीकथा'। ये दोनों ही ग्रन्थ क्या-काव्य हैं।

दण्डी का समय अष्टम शतक के माध्यम निश्चित होता है। दण्डी ने स्वयं अपने को 'अवन्ति-मुन्दरीकथा' में महाकवि भारवि का शिष्य निर्दिष्ट किया है। बाण

- १ आचार्य विश्वेश्वर काव्यप्रकाश की भूमिका, पृ० ३० ३१।
- २ बलदेव उपाध्याय 'भारतीय साहित्यशास्त्र', खण्ड १, पृ० ४२ ४३।
डा० नयेन्द्र 'भारतीय काव्य-शास्त्र की परम्परा', पृ० ३४।

तथा भूपूर कवि की प्रशंसा भी की है। इसलिए उनका समय सप्तम शतक में राजा हर्षवर्धन (६०६-६४८) की सभा के प्रसिद्धि-प्राप्त कवि वाणभट्ट के बाद का है।

उद्भट, अष्टम-शतक-पूर्वार्ध^१

‘अलंकार एव काव्ये प्रधानम्’ की स्थापना करने वाले उद्भट की अनेक स्थापनाओं को आन्दवर्धन, अभिनवगुप्त, राजशेखर, मम्मट और रुय्यक आदि आचार्यों ने अपने अपने ग्रन्थों में उद्धृत किया है। उद्भट का ‘काव्यालंकार सारसंग्रह’ ग्रन्थ छः अध्यायों में विभक्त है। इसमें ७९ कारिकाएँ हैं तथा ४१ अलंकार छः वर्गों में विभक्त हैं। उद्भट के अन्य दो ग्रन्थों का भी उल्लेख मिलता है किन्तु वे प्राप्त नहीं हैं। भरत नाट्यशास्त्र के व्याख्याताओं में इनका नाम लिया जाता है।^२

वामन

आचार्य वामन काव्यशास्त्र की परम्परा में रीति सम्प्रदाय के जन्मदाता माने जाते हैं। उनका ग्रन्थ ‘काव्यालंकार सूत्र’ प्रसिद्ध ग्रन्थ है। ‘राजतरंगिणी’ में काफ़ीरी राजा जयादित्य का मन्त्री इन्हें कहा गया है।^३ इसी के आधार पर इनका समय नवम शतक का प्रारम्भ माना जा सकता है। शूलर^४, पौडार^५, डॉ० नगेन्द्र^६, आदि विद्वाद् इनका यही समय स्वीकार करते हैं।

वामन का ग्रन्थ पाँच अधिकरणों में विभक्त है; प्रत्येक अधिकरण दो या तीन अध्यायों में विभक्त है। सम्पूर्ण ग्रन्थ में बारह अध्याय हैं; जिसके सूत्रों की संख्या ३१६ है। इस ग्रन्थ में काव्य-शास्त्र के सभी प्रमुख विषयों का सर्वाङ्गीण विवेचन है। रीति को इस ग्रन्थ में काव्य की आत्मा का पद दिया गया है।

सूत्र

काव्य-शास्त्र की परम्परा में अलंकार सम्प्रदाय के प्रमुख आचार्य के रूप में

१. ‘राजतरंगिणी’, ४१४।६५।
२. व्याख्यातारो भारतीयैलोल्लटोद्भटसंयुक्ताः।
महाभिनवगुप्तश्च श्रीमत्कीर्तिधरोऽपरः॥
३. शूलर की काश्मीर रिपोर्ट, पृ० ६५।
४. पौडार : ‘संस्कृत साहित्य का इतिहास’, पृ० १५२।
५. डॉ० नगेन्द्र : ‘भारतीय काव्य-शास्त्र की सुमिका’, पृ० ६६।

रुद्रट को मान्यता प्राप्त है। इनका दूसरा नाम भटानन्द या किन्तु प्रसिद्धि रुद्रट क नाम से हो हुई है। य काश्मीरी थे, इनके पिता का नाम वामुन भट्ट था।^१

रुद्रट एक रुद्रभट्ट म अन्तर न कर सनन के कारण बुनर, पिगेर, केवर आदि विद्वान् दह एकादश मतक का मानन है। किन्तु इनका समय नवम् मतक है। कीय न भी इनका काल नवम् मतकब्दी क मध्य म हो स्वीकार किया है।

रुद्रट का प्रस्त ग्रंथ 'वाग्यासकार' है। यह सोसह अध्याया मे विभक्त है। समग्र ग्रंथ ७१४ आयां छन्दो मे लिखा गया है। सोसह म मे म्यारह अध्याया मे मन कारा का सर्वाङ्गीण वैज्ञानिक रूप म विवेचन किया गया है। वाग्य-जातनीय अन्य सभी विषयो पर भी इन ग्रंथ मे विवेचन मिलता है।

आनन्दवर्धन, ८५० ई०^२

ध्वन्यालोककार आनन्दवर्धन सस्कृत वाग्य शास्त्र म ध्वनि सिद्धान्त के जन्म दाता तथा वाग्य शास्त्र की परम्परा म युगांतर उपस्थित कर देने वालों म से हैं। आनन्दवर्धन क ध्वनि सिद्धान्त ने अक्षरार, रीति आदि सिद्धान्तों क साध-साध रख सिद्धान्त को भी अन्तर्भुक्त कर लिया है। ध्वनि सिद्धान्त की महत्ता को रसवासी राजशेखर विशदनाथ पण्डितराज जयप्राप^३ तक ने स्वीकार किया। यही नहीं वाश्मीरी पण्डित परम्परा मे भी उनका सम्मानास्पद स्थान है।

आनन्दवर्धनाचार्य ने विषमवाणरीला, अजुनचरित', देवीमतक', तत्त्वालोक' ध्वन्यालोक' नामक पाँच ग्रन्थो की रचना की है। इनमे से ध्वन्यालोक नामक ग्रन्थ अधिक प्रसिद्ध है। इस ग्रन्थ म वाग्य के आरमतत्त्व ध्वनि का प्रतिपादन किया गया है। 'ध्वन्यालोक' म चार अध्याय हैं जो एक-सौ उनतीस कारिकाया म विभक्त हैं। प्रथम अध्याय

१ भटानन्द पराक्षेनभट्टवामुकमुनुता।

साधित रुद्रटनेव समानाधोमता हितम् ॥

(वाग्यासकार, ५।१२ १५ की टीका)

२ कीय 'सस्कृत साहित्य का इतिहास'। पोटार 'सस्कृत साहित्य का इतिहास' भाग १, पृ० ६६।

३० नवोत्र 'भारतीय वाग्यशास्त्र की परम्परा', पृ० १०२।

कल्हण राजतरंगिणी, ५।१४।

ध्वनिनातिगम्भीरेण काव्यतत्त्वनिवेदिना।

आनन्दवर्धन कस्य नास्तीदमन्दवर्धन ॥

यें ध्वनि की स्थापना की गई है। द्वितीय में ध्वनि के भेदों का परिगणन करने के साथ रसवदादि असंस्कारों तथा माधुर्य आदि गुणों की भी व्याख्या की गई है। तृतीय में पदवाच्य व्यंग्यकता, संधटना, औचित्य, गुणीभूतव्यञ्जक, काव्यासंस्कार आदि का विवेचन है। चतुर्थ में ध्वनि का महत्त्व प्रतिपादित किया गया है। यह ग्रन्थ मौलिकता, सूक्ष्म विवेचन तथा विषय-नाम्नीय की दृष्टि से अद्वितीय है। यह कृति काव्य-शास्त्र के इतिहास में युगप्रवर्तन का कार्य करती है। जैसे व्याकरण में पाणिनी सूत्रों का अथवा वेदान्त में वेदान्त सूत्रों का स्थान है, उसी प्रकार काव्य-शास्त्र के इतिहास में 'ध्वन्यालोक' का स्थान है।

राजशेखर

काव्य-शास्त्र की परम्परा में राजशेखर की अनुपम देन 'काव्यमीमांसा' ग्रन्थ है। इस से पूर्व ये संस्कृत साहित्य में एक नाटककार के रूप में विख्यात थे। राजशेखर नाम के संस्कृत साहित्य में अनेक विद्वान् हो चुके हैं। म० म० गौरीशंकर हीराचन्द्र गोशाल ने इस विषय पर विस्तार से प्रकाश डाला है।^१ इनके नाटकों से प्राप्त उद्धरणों से पता चलता है कि ये कन्नौज के शासक महेंद्रपाल के उपाध्याय^२ और उसके पुत्र महीपाल के कृपापात्र थे। महीपाल का समय ६२०-६४० ई० सन् तक माना गया है। 'राजशेखर' ने काव्य मीमांसा में उद्भट, वामन, आनन्दवर्धन, कन्नौज के बाह्वृति एवं भवभूति का उल्लेख किया है तथा क्षेमेन्द्र, सोमदेव, सोमल (१०४०-१०६०), अभिनव गुप्त तथा मम्मट ने भी इनका उल्लेख किया है। अतः राजशेखर का समय ८८०-९२० ई० सन् निर्विवाद माना जा सकता है।^३ एपीग्राफिका इंडिका के प्रथम भाग, पृ० १७१ पर भी यही समय राजशेखर का माना गया है।

राजशेखर का 'काव्यमीमांसा' ग्रन्थ किसी सम्प्रदाय विशेष को लेकर नहीं लिखा गया है। इस ग्रन्थ का विषय रस, गुण, असंस्कार आदि न होकर कवि शिक्षा है। यह ग्रन्थ कवियों के काव्य व्यवहार ज्ञान के लिए एक माय कोष ग्रन्थ है। इस ग्रन्थ की प्रशंसा परवर्ती सभी विद्वानों ने की है।

मुकुलभट्ट

मुकुलभट्ट की एकमात्र रचना 'अभिधावृत्तिमातृका' है, जिसमें केवल १५

१. नामगो प्रचारिणी पत्रिका, (१६८७ वि०) पृ० ३६५-३७०।

२. रघुकुलतिलकी महेंद्रपालः सकल कला निलयः स यस्य शिष्यः।

विद्वत्साल भक्तिका, अङ्क १।

३. 'काव्यमीमांसा', भूमिका, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पृ० ३।

वृत्ति सहित वारिकाएँ हैं जो कि अभिधा और लक्षणा का विवेचन करती हैं। इस ग्रन्थ में ध्वनि एवं व्यञ्जना का अप्रत्यक्ष विरोध किया गया है। मुकुनभट्ट ने व्यञ्जना का क्या नगणा की नी अवगम वृत्ति न मानकर अभिधा का ही एक भेद माना है।

मुकुनभट्ट के विभिन्न सिद्धान्तों का सम्यक् काव्यप्रसाद में सम्मिलन किया है। जो वे सम्मिलन पूर्ववर्ती सिद्ध हों हैं। प्रसिद्धारदुराज ने मुकुनभट्ट को अपना गुरु माना है। मुकुनभट्ट ने स्वयं 'नटवत्सलपुत्र' मुकुतेन निरूपिता 'विष नर अपन को नटवत्सल का पुत्र बनवाया है। राजतरंगिणी में नटवत्सल को अवन्ति वर्मा का पुत्र काशी में बतनाया गया है।^१

अभिनवगुप्त

अभिनवगुप्त काश्मीरी थे मध्ययुग के प्रसिद्धिवाप्त विद्वान् हैं। काव्यशास्त्र में ध्वनि में अभिनवगुप्त आनन्दवधन की ध्वनि परम्परा का आचाय हैं। इनका व्यक्तित्व बहुमुखी था। वे अनेक शास्त्रों के विद्वान् थे इनके अनेक ग्रन्थों का उत्कर्ष मिलता है। जिस प्रकार उनकी गुरु परम्परा निरन्तर है उसी प्रकार इनके ग्रन्थों का सम्यक् नी ६१ के समर्थ है। किन्तु काव्यशास्त्र में सम्भव रखने वाला कृतियों में 'ध्वन्यालोकलाचन तथा अभिनवभारती' हैं। श्री वाचस्पति गरीला ने इनके एक अन्य ग्रन्थ का भी संकेत इहाँ काव्यशास्त्र के दायों में माया किया है। काव्यशास्त्र पर उन्होंने अभिनवभारती 'ध्वन्यालोकलाचन (सहृदया लाचन या काव्यालोकलाचन) और नाट्यकोस्तुभ विवरण नामक तीन टीकाग्रन्थ प्रथम भारत के काव्यशास्त्र आनन्दवधन के ध्वन्यालोक और अपन गुरु भट्टानों के काव्यकोस्तुभ पर लिखे।^२ काव्यशास्त्र पर केवल टीकाग्रन्थ होने पर भी वे अनेक मौलिक ग्रन्थ रत्नों में अधिक मौलिक और अधिक गम्भीर हैं। व्याकरण में महाभाष्य का पञ्चमि, दार्शनिक टीकाकारों में वाचस्पति मिश्र को जो महत्त्व प्राप्त है वही काव्यशास्त्र के इतिहास में अभिनवगुप्त को महत्त्व प्राप्त है। भारत में प्रसिद्ध रसमूल पर इनकी व्याख्या सुमान्तकारी है। यदि भारत एवं आनन्दवधन को इन जैसा टीकाकार उपनयन न हुआ होता तो इन दोनों काव्यशास्त्रियों की मता आज प्रसन्न वाक्य चिह्न के स्थान ही स्वीकार की जाती।

अभिनवगुप्त का गमय निश्चय ही आनन्दवधन के पश्चात् और सम्मिलन से पूर्व में होना चाहिए, क्योंकि आनन्दवधन के ध्वन्यालोक के ये टीकाकार हैं उनका

१ अनुग्रहापलोकप्रती भट्टा श्रीकृत्तटादय ।

अवन्तिवर्मण काने सिद्धाभुवमवत्तरन् ॥ ५१५६ ।

२ गरीला 'सम्पूत साहित्य का इतिहास', पृ० ६५७ ।

समय ८५५-८८४ ई० है। मम्मट का समय एकादश शतक उत्तरार्ध है। मम्मट ने 'काव्यप्रकाश' में अभिनवगुप्त का सम्मान के साथ उल्लेख किया है अतः उनसे पूर्व-वर्ती इन्हें होना ही चाहिए। इसलिए अभिनवगुप्त का समय दशम शतक का उत्तरार्ध स्थिर होता है। यही गैरोला, पोद्दार एवं डा० नरेन्द्र का भी अभिमत है।^१

धनंजय

धनंजय नाट्यशास्त्र की परम्परा के आचार्य है। इनका ग्रन्थ 'दशरूपक' भरत मुनि के उपरांत इस विषय पर महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ है। यह ग्रन्थ सरल व आकर्षक शैली में लिखा गया है। धनंजय ने अपने पिता का नाम विष्णु वतनाया है। ये महाराज मुब्ब के समकालीन थे।^२ प्रायः सभी प्राच्य एवं पाश्चात्य विद्वानों ने इसी श्लोक के आधार पर इनका समय ६७४-६९४ ईस्वी सन् माना है। धनंजय की रस-निष्पत्ति विषयक मान्यता भावकत्ववाद के रूप में प्रतिष्ठित है।

'दशरूपक' ग्रन्थ में चार प्रकाश हैं जिनमें लगभग ३०० कारिकाएँ हैं। इस ग्रन्थ के प्रथम प्रकाश में नाट्यलक्षण, पञ्चसन्धि, अर्थोपक्षेपक तथा वस्तु के भेदों का विवेचन किया गया है। द्वितीय प्रकाश में नायक-नायिका भेद तथा वृत्तियों पर विचार किया गया है। तृतीय प्रकाश में नटकीय तत्त्वों पर तथा चतुर्थ प्रकाश में रस के विभिन्न तत्त्वों पर विचार किया गया है। धनंजय के 'दशरूपक' पर इनके छोटे भाई धनिक ने अवलोक नामक पाण्डित्यपूर्ण टीका लिखी है। उनका समय ६९४-१००० ई० के मध्य है।^३

राजानक कुन्तक

आचार्य कुन्तक काव्य-शास्त्र में वक्रोक्ति सम्प्रदाय के जनक माने जाते हैं। इन्होंने 'वक्रोक्ति काव्यजीवित' नामक ग्रन्थ में वक्रोक्ति को ही काव्य का आधारभूत तत्त्व माना है। तथा अन्यग्रन्थ समस्त काव्य तत्त्वों को वे इसी में आत्मसात् कर लेना चाहते हैं। इनका यह सिद्धान्त काव्यशास्त्र में अधिक मान्यता प्राप्त न कर सका।

१. गैरोला : संस्कृत साहित्य का इतिहास, पृ० ६५७।
पोद्दार : संस्कृत साहित्य का इतिहास, पृ० १६२।
नरेन्द्र : 'भारतीय काव्य-शास्त्र की परम्परा', पृ० २०८।
२. विष्णोः सुतेनापि धनंजयेन विद्वन्मनोराम निबन्धहेतुः।
आदिष्टुतं मुञ्जमहीश गोष्ठी वंद्यभावा दशरूपमेतत्।
(दशरूपक ४।८६।)
३. डा० गोविन्द त्रिगुणायतः 'हिन्दी 'दशरूपक', भूमिका, पृ० ६-७।

यह ग्रन्थ चार उपखण्डों में विभक्त है जिनमें काव्य के प्रयोजन, तथा तथा प्रतिपाद्य विषय षट्विंशतया का विवरण दिया गया है। कुन्तक का समय आनन्दवदन तथा राजमन्तर से बाद में होना चाहिए, क्योंकि इन्होंने इन दोनों ही आचार्यों का अपने ग्रन्थों में उल्लेख किया है। व्यक्तिविवेककार महिमभट्ट ने एक श्लोक में कुन्तक का नामोन्नयन किया है।^१ इस प्रकार इनका समय महिमभट्ट से पूर्व तथा आनन्दवदन राजमन्तर के उपरान्त एकादश शतक का प्रारम्भ माना जा सकता है। शाली नन्द का भी यही अभिमत है।^२

महिमभट्ट

महिमभट्ट का ग्रन्थ 'व्यक्तिविवेक' उनकी एक कृति का परिचायक है। ये ध्वनि विरोधी आचार्य कुन्तक के समकालीन हैं। इनकी कृति का मूल उद्देश्य ध्वनि को अनुमानान्मुक्त करना है।^३ इसका यह ग्रन्थ तीन विभागों में विभक्त है। प्रथम विभाग में ध्वनि का प्रवक्तृ रूप से वर्णन कर ध्वनि को अनुमान के अन्दर समाहित कर लेते हैं। दूसरे में वाक्यदोष तथा तीसरे में ध्वनि के उदाहरणों का अनुमान में अन्तर्भाव दिखलाया है। व्यक्तिविवेककार महिमभट्ट का ध्येयना विरोधी सिद्धान्तों का सम्मन वाक्य प्रकाशकार मम्मट ने किया है। अतः ये मम्मट से पूर्ववर्ती हैं तथा आनन्दवदन ने अपने ग्रन्थ में वहीं भी इस अनुमितिवाद का उल्लेख नहीं किया है, अतः उनसे पूर्ववर्ती एकादश शतक के आचार्य हैं।

आचार्य क्षेमेन्द्र, एकादश शतक

श्रीविद्यसम्प्रदाय के संस्थापक आचार्य क्षेमेन्द्र अपर नाम व्यासदास^४ काश्मीरी

१. ब्रह्मोक्ति जीवित — यस्मादत्र ध्वनिकारेण व्यङ्ग्यव्यञ्जकभावोऽयं सुतरी समर्थः सत्तत्र किं बोधकत्वेन, पृ० १६६।
नवभूतिराज्याक्षरविरचितेषु ब्रह्मोद्देश्यमुन्नेयमुपतरेषु परिहृत्यते।" (ब्रह्मोक्ति जीवित पृ० १६६।)
२. काव्यकाञ्चन ध्यात्ममार्गिना कुन्तकेन निजकाव्यसम्पत्तिं यस्य सत्तवनिर्बद्धतो विता श्लोक एष स निरक्षितोभया। (व्यक्तिविवेक) पृ० ५८।
३. शाली नन्द ब्रह्मोक्ति काव्य जीवित नुमिका, पृ० ८।
४. अनुमानान्तर्भावः सवस्य ध्वनेः प्रकाशयितुम्।
व्यक्तिविवेक कुन्तके प्रणम्य महिमां परां वाचम्। (व्यक्तिविवेक)
५. श्रीव्यासदासान्यतमाभिधान क्षेमेन्द्र नाम्ना विहितं प्रवचनं।
(वक्तावतार चरित, १० ४१।)

पण्डितों में से एक है। शेमेन्द्र स्वयं को अभिनवगुप्त का शिष्य^१ व अनन्तराज का सभापण्डित बतलाते हैं।^२

शेमेन्द्र लगभग चालीस ग्रन्थों के लेखक हैं किन्तु काव्य-शास्त्र में 'औचित्य विचारचर्चा' तथा 'कविकण्ठाभरण' इन दो ग्रन्थों के कारण आप प्रसिद्धि प्राप्त हैं। औचित्य-विचारचर्चा में भरत द्वारा उल्लिखित औचित्य तत्त्व का काव्य के प्राणाघायक तत्त्व के रूप में प्रतिपादन किया गया है।

भोजराज, एकादश शतक

इनके दो ग्रन्थ 'सरस्वतीकण्ठाभरण' तथा 'शृङ्गारप्रकाश' हैं। ये दोनों ही ग्रन्थ काव्य-शास्त्र की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं। 'सरस्वतीकण्ठाभरण' में हय काव्य के अतिरिक्त काव्य के शेष सभी तत्त्वों का विनिवेश किया गया है, जोकि पाँच परिच्छेदों में विभक्त है। 'शृङ्गारप्रकाश' में रसराज शृङ्गार का विवेचन है। यह ३६ अध्याय वाला ग्रन्थ है।

मम्मट, एकादश शतक उत्तरार्ध

काव्य-शास्त्र के इतिहास में ध्वनि-प्रस्थापनाचार्य मम्मट का व्यक्तित्व सम्मान के साथ याद किया जाता है। मम्मट ने अपने से पूर्व ज्ञताब्धियों से चलने वाले काव्य सम्बन्धी अनेक विवादास्पद विषयों पर निर्णयात्मक रूप में खण्डन-मण्डन अपने 'काव्य प्रकाश' ग्रन्थ में किया है। यह लक्षण ग्रन्थ परवर्ती साहित्यकारों के लिए उपजीव्य ग्रन्थ बन गया है। शांकर के शारीरिक भाष्य एवं पतञ्जलि के महाभाष्य की ही भाँति काव्य-शास्त्रीय ग्रन्थों में मम्मट के इस ग्रन्थ को सम्मान मिला है। यह ग्रन्थ अपने पूर्ववर्ती भानु, आनन्दवर्धन, उद्भट, रुद्रट्, वामन एवं अभिनवगुप्त आदि विद्वानों के निष्कर्षों के आधार पर बना है। फिर भी मम्मट में अपना विचार-स्वातन्त्र्य एवं मौलिकता है। लेखक की खण्डन-मण्डनात्मक पद्धति को देखकर उसकी प्रौढ़ चिन्तन-शक्ति, प्रतिभा तथा साहित्यमर्मज्ञता का पता चलता है। काव्य-शास्त्र में चलने वाली अराजकता की इस 'काव्यप्रकाश' ने बहुत कुछ शान्त किया है।

'काव्यप्रकाश' काव्यशास्त्र का सर्वाङ्गपूर्ण ग्रन्थ है। इसमें काव्य के सभी अङ्गों

१. 'नारतर्मजरी', पृ० ८५ तथा 'बृहत्क्यामजरी' १६। ३७।

२. तत्पथीमदनन्तराजनुष्ठेः काले किलार्थं कृतः। (कवि कण्ठाभरण)
राज्य श्रीमदनन्तराजनुष्ठेः काव्योद्योग्यं कृतः॥ (औचित्य विचारचर्चा)

का दस उल्लास म १४० बारिखा वृत्ति तथा उगाहरणा म समावेन किया गया है। लेखन की गंभीरी मूलायन हाउ हुए भी प्रभावशालिनी है। इसम काव्य प्रयोजन, काव्य हेतु काव्य तथा काव्य भेद अभिधा, लक्षणा, ध्वजना, ध्वनि तथा इनके भेदाभेद ध्वनिस्थापन दाप मुष अमकार आदि का विवरण है। इस ग्रन्थ की लोक प्रियता दस पर प्राण हानि बानी इमकी ७० गीताया ॥ ज्ञात हाती है।

रम्यक

राजानक रम्यक काश्मीरी विद्वान् हैं। अन्वयसम्बन्ध के अतिरिक्त 'ध्वक्ति' विवरण तथा काव्यप्रकाश पर भी टीका लिखी है। रम्यक काश्मीर निवासी राजा अर्पसिंह के साहित्यविश्लेषक तथा मल्लक व पुत्र थे। अतः इनका समय द्वादश शतक मानना उचित है। रम्यक ने अपन ग्रन्थ म ८१ मन्त्रार्थानुकारों का सुन्दर विवरण किया है। इस म कवल अन्वयों का ही विवेचन है। काव्य-शास्त्रीय अन्य विषय इस ग्रन्थ की सीमा म नहीं आन हैं।

हेमचन्द्र

आचार्य हेमचन्द्र प्रणीत काव्यानुशासन प्रसिद्ध आलम्बिक ग्रन्थ है। इनका समय १०८८ म ११७२ ई० तक माना जाता है। 'काव्यानुशासन' मूल शैली म लिखा गया ग्रन्थ है। प्रथकार न इस पर विवेक नामक एक टीका स्वयं लिखी है। इस ग्रन्थ म आठ परिच्छेद हैं, जिनम काव्यनक्षण, प्रयोजन, रस दाप, गुण, शब्दात्मकार व उत्तरीस अर्पणकारों का वर्णन किया गया है। यह ग्रन्थ ललक की समग्रामक प्रवृत्ति का परिचायक है।

योगभट्ट प्रथम

इनका योगभट्टालम्बिक नामक ग्रन्थ उपलब्ध है। इस ग्रन्थ म पाँच परिच्छेद हैं। इस ग्रन्थ पर आठ टीकाएँ उपलब्ध हैं। इस ग्रन्थ म काव्य-शास्त्र के विभिन्न विषयों का विवेचन किया गया है। इनका समय ११७८ ई० के लगभग निश्चित किया गया है।

जयदेव

'चन्द्रालोक' प्रणेता गीतगोवर्धन जयदेव अपनी अनुपम कृति के कारण काव्य

शास्त्र की परम्परा में लोकप्रिय हैं। यह स्वल्पाकार कृति पद्यबद्ध है। इसमें काव्य-शास्त्र के सभी विषयों का सर्वाङ्गीण विवेचन यद्यपि नहीं है तथापि दोष, रीति, अलंकारादि पर सुन्दर एवं सरल हृदयग्राह्य शैली में विवेचन किया गया है। ग्रन्थ कारिकात्मक है। एक-एक कारिका में लक्षण व उदाहरण दोनों का समावेश किया गया है। जयदेव वङ्गाल के राजा लक्ष्मणसेन के सभासद थे। मम्मट के परवर्त्ती तथा विश्वनाथ से पहले होने के कारण इनका समय द्वादश शतक उत्तरार्ध माना जाता है।

विद्याधर

इनका समय चौदहवीं शताब्दी निश्चित होता है। ये दक्षिणात्य काव्य-शास्त्री विद्वान् थे। इनका एकमात्र ग्रन्थ 'एकावली' है। इसमें आठ उन्मेष हैं, जिनमें काव्य स्वरूप, वृत्ति, ध्वनि भेद, गुणीभूतव्यङ्ग्य, गुण और रीति, दोष, शब्दालंकार, अर्थालंकार का विवेचन किया गया है।

विद्यानाथ, चतुर्विंश शतक

'प्रतापसूत्री यशोभूषण' ग्रन्थ के लेखक हैं। इनके इस ग्रन्थ में नौ प्रकाश हैं; जिनमें मायक भेद, काव्य, नाटक, रस, दोष, गुण, अलंकार आदि का वर्णन किया गया है।

विश्वनाथ

आचार्य मम्मट के बाद फरिदाज विश्वनाथ काव्य-शास्त्र की परम्परा में समर्थ आचार्य हैं। विश्वनाथ बहुमुखी प्रतिभा वाले पौडश भाषाओं के विद्वान्^१ थे।

विश्वनाथ ने स्वयं कहीं भी अपना समय निर्दिष्ट नहीं किया है। हाँ इनके अल्लाउद्दीन^२ के उल्लेख के कारण इनका समय चतुर्विंश शतक निश्चित कर सकते हैं। क्योंकि अलाउद्दीन की मृत्यु १३१६ में हुई थी, इसलिए विश्वनाथ का समय इसके बाद ही होना चाहिए। रय्यक के संकेतित विकल्प नामक अलच्छार को विश्वनाथ ने अपने ग्रन्थ में समाहित किया है। नैषय का "धन्यासि खलु वैदर्भीगुणैरदारः" श्लोक भी

१. "षोडशभाषावारवित्तासिनीमुज्ज्वलः।"

२. सन्धीसर्वस्वहरणं विप्रहृते प्राणनिग्रहः।
अलावद्दीन नृपती न सन्धिर्वचविग्रहः॥

'नरक साहित्य' में उल्लेख है। जयदेव के प्रसन्नराधव' नामक नाटक का भी एक श्लोक 'इहान् दर्शन' में उद्धृत किया है। अतः विश्वनाथ का समय चतुर्दश शतक के अन्तिम चरण में जाना सना सम्भव न होगा। डॉ० नरेंद्र ने भी अपने ग्रन्थ 'भारतीय काव्यशास्त्र की परम्परा' में चतुर्दश शतक इनका समय माना है।

'साहित्यदर्पण' विश्वनाथ का काव्यशास्त्रीय एक मात्र ग्रन्थ है। यह दस परिच्छेदों में बारीका एवं रुचि उदाहरण सहित लिखा गया विमलकाय ग्रन्थ है। इसमें काव्य एवं साहित्य दोनों के सिद्धान्तों का विवेचन है। यह चोक्तप्रिय, सरल एवं सरस ग्रन्थ है। यद्यपि काव्यप्रकाश की जैती में लिखा गया है किन्तु इसमें काव्यप्रकाश जमी गम्भार एवं गूढम चिन्ता का अभाव है। वहाँ कही काव्यप्रकाश के सिद्धान्तों के वर्णन का अवफल प्रयास भी किया गया है। यह ग्रन्थ काव्यशास्त्र के प्रारम्भिक ज्ञान के लिए अत्यधिक उपादेय सिद्ध होन वाला ग्रन्थ है। विश्वनाथ ध्वनिवाद के समयक व्यञ्जनावादी भाषाय होउ हुए भी काव्य की आत्मा रख की मानते हैं।

रूप गोस्वामी

रूप गोस्वामी सनातन गोस्वामी के भाई थे तथा चैतन्य महाप्रभु के गिण्य भी। चैतन्य का समय षडहवीं शताब्दी के अन्त में निश्चित किया जाता है। अतः उनके शिष्य का समय उनसे लगभग १०-१५ वर्ष बाद तक माना जा सकता है। इन्होंने अनेक ग्रन्थ लिखे हैं किन्तु काव्यशास्त्रीय परम्परा में 'भक्तिरसामृतसिन्धु', 'उज्ज्वल नीलमणि' तथा नाटक 'चन्द्रिका' को समाहित किया जा सकता है। 'भक्तिरसामृतसिन्धु' तथा 'उज्ज्वल नीलमणि' में दोनों ही रस विषय पर अच्छे ग्रन्थ हैं। 'भक्तिरसामृत' में भक्ति का रस सिद्ध किया गया है तथा 'उज्ज्वल नीलमणि' भी उसी का पूरक ग्रन्थ है, किन्तु उसमें शृङ्गार रस का विशेष विवेचन किया गया है।

अण्णय दीक्षित

अण्णय दीक्षित दक्षिणात्य विद्वान् हैं। इन्होंने लगभग सौ ग्रन्थ लिखे हैं किन्तु काव्यशास्त्र पर इन्होंने तीन ग्रन्थ लिखे हैं—(१) वृत्तिवार्तिक, (२) चित्रमीमांसा, (३) कुबलयानन्द। वृत्तिवार्तिक इन्द्रधनुष पर लिखा गया दो परिच्छेदों का ग्रन्थ है। इसमें अभिधा, लक्षणा का विवेचन है। चित्रमीमांसा अतिशयोक्ति अलंकार पर्यन्त प्राप्त होने से अपूर्ण ग्रन्थ है। कुबलयानन्द अलंकारों का सर्वोद्गमपूर्ण विवेचन प्रस्तुत करता है। यह ग्रन्थ चम्पूनामक प्रती पर निर्मित है। इसका समय सोनहवीं-सत्रहवीं सदी माना गया है।

पण्डितराज जगन्नाथ

काव्य-शास्त्र की परम्परा में पण्डितराज जगन्नाथ का स्थान शीर्षस्थानीय है। यह दाक्षिणात्य ब्राह्मण विद्वत्ता की दृष्टि से मम्मट विश्वनाथ की श्रेणी के विद्वान् हैं। इनके पिता परमभट्ट भी एक अच्छे विद्वान् थे। पण्डितराज दिल्लीश्वर शाहजहाँ तथा उनके पुत्र दारा के प्रेमपाथ्य रहे हैं। दोनों के सम्बन्ध में आपने प्रशंसामय रचनाएँ की हैं। शाहजहाँ ने इन्हें पण्डितराज की उपाधि से विभूषित किया। इस आधार पर इनका समय हम सत्रहवीं शताब्दी का उत्तरार्ध स्वीकार कर सकते हैं।

काव्य-शास्त्र की दृष्टि से आपको 'रसगङ्गाधर' एवं 'चित्रमीमांसा खण्डन' अनुपम कृतियाँ हैं। 'रसगङ्गाधर' अपूर्ण होने पर भी प्रौढ़ एवं विद्वत्तापूर्ण कृति है। इसमें प्रदत्त उदाहरण स्वयं आपके निर्मित हैं। इस ग्रन्थ में दो 'आनन' हैं। प्रथम आनन में अन्य विद्वानों के काव्य लक्षणों का खण्डन कर "रसमीमांस प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्" को काव्य का लक्षण प्रतिपादित किया गया है। काव्य हेतुओं में प्रतिभा को मुख्य मानकर काव्य के उत्तमोत्तम, उत्तम, मध्यम, अधम भेद माने हैं। द्वितीय आनन में व्यति भेदों के परिगणन के साथ अभिधा, लक्षणा एवं सत्तर अलंकारों का विवेचन किया गया है। इसके सम्बन्ध में आपके विचार कुछ भिन्न हैं।

विश्वेश्वर पाण्डेय

'अलङ्कार कौस्तुभ' के निर्माता विश्वेश्वर पाण्डेय अठारहवीं शताब्दी के काव्य-शास्त्री हैं। इन्होंने अप्यय दीक्षित एवं पण्डितराज के विभिन्न विचारों का खण्डन कर स्वयं को उनका परवर्ती सिद्ध कर दिया है।

काव्य-शास्त्र की परम्परा में 'अलङ्कार कौस्तुभ' ग्रन्थ अलङ्कारों का दिस्तुत विवेचन प्रस्तुत करता है। इनके अन्य ग्रन्थों में 'अलङ्कार मुक्तावली', 'रसचन्द्रिका', 'अलंकार प्रदीप', 'कवीन्द्र कण्ठाभरण' आदि उल्लेखनीय हैं।

इन काव्य-शास्त्रियों के अतिरिक्त अन्य भी काव्य-शास्त्री हुए हैं, जिनका संस्कृत काव्य-शास्त्र के लिये महत्वपूर्ण योगदान है। इनमें से भायह के काव्यालङ्कार २।४०; २।८८ तथा उसकी नमिसाधु की टीका १।२, २।१; १।१२४; राजशेखर की काव्यमीमांसा यतोमेधाविद्यरकुमारदासादयः जात्यन्वाः कवयः श्रूयन्ते ४० २७ में उल्लेख प्राप्त मेधाविद्, रावणवय महाकाव्य के रचयिता भट्टी, भट्ट लोत्खट, भट्ट शंभुक, भट्ट नायक, काव्यनाट्य मिश्रित परम्परा में सागरवन्दि, शारदातनय आदि अधिक प्रसिद्ध हैं।

किन्तु किसी प्रामाणिक उपलब्ध कृति के अभाव में हम उनका नामोल्लेख करके ही मन्त्रोप करत हैं।

वैदिक काल में सतत प्रवहमान इस काव्य-शास्त्र धारा का प्रवाह विष्णुदेव पाण्डेय तब अद्यान्त रूप से चला आया है। इस समग्र काल को विद्वानों ने ऐतिहासिक दृष्टि से गौरी के आधार पर चार भागों में विभक्त किया है—

- १ प्रारम्भिक काल (अज्ञातकाल से लेकर भामह तक)
- २ रचनारम्भक काल (भामह से लेकर आनन्दवर्धन ८५० ई० तक)
- ३ निजपात्रक काल (आनन्दवर्धन से मम्मट १२५० ई० तक)
- ४ व्याख्या काल (मम्मट से लेकर विष्णुदेव पाण्डेय तक)

कुछ दूसरे विद्वान् ध्वनि सिद्धान्त को काव्य-शास्त्र का मुख्य सिद्धान्त मान कर इस काल को तीन भागों में विभक्त करते हैं—

- १ पूर्व-ध्वनि काल, प्रारम्भ से आनन्दवर्धन (८५० ई०) तक।
- २ ध्वनि काल—आनन्दवर्धन से मम्मट (१२५० ई०) तक।
- ३ उत्तर ध्वनि काल—मम्मट से विष्णुदेव पाण्डेय (अठारहवीं शताब्दी) तक।

इस प्रकार काव्य-शास्त्र की परम्परा के लगभग दो हजार वर्षों का सक्षिप्त इतिहास प्रस्तुत किया गया है। संस्कृत काव्य-शास्त्र शम्भ-सूत्र्या, प्रतिपादन गौरी, विषय-वस्तु, पाण्डित्यपूष, गम्भीर तार्त्विक विवेचन एवं प्राचीनता आदि की दृष्टि से विश्व के समग्र साहित्य में शीर्षस्थानीय है।

भक्ति-रस की काव्य-शास्त्रीय स्थिति

डॉ० प्रेमस्वरूप गुप्त

संस्कृत-काव्य-शास्त्र के प्रमुख आचार्यों ने भक्ति के स्वतन्त्र रसत्व को स्वीकार नहीं किया, और आज भी काव्य-शास्त्रीय दृष्टि से उसके रसत्व पर प्रश्न चिन्ह लगा हुआ है। भरत से लेकर पण्डितराज जगन्नाथ तक भक्ति के सम्बन्ध में कई काव्य-शास्त्रीय दृष्टियाँ सामने आती हैं। उन दृष्टियों में एक विकास की परम्परा भी परिलक्षित होती है। आज हम उन दृष्टियों एवं उनके परिवर्तनों के पीछे निहित कारणों को भी सम्भावना कर सकते हैं।

आचार्य भरत ने भक्ति का न तो रस के रूप में, और न ही भाव के रूप में, किसी प्रकार उल्लेख नहीं किया। संचारी भावों में भी भक्ति या उसके समकक्षी कोई भाव परिगणित नहीं हैं।^१ इसका सहज कारण यही प्रतीत होता है कि भरत के समकक्ष कोई भक्ति-परक अभिनेय साहित्य नहीं था जो उन्हें भक्ति को अपने विवेचन में सम्मिलित करने के लिए प्रेरणा देता। भरत का मूल विवेच्य अभिनेय साहित्य है। सम्भव है, उनके सामने पुराणों में बिखरे कुछ भक्ति-परक सूत्र हों, किन्तु वे सूत्र नाट्यशास्त्र में भक्ति-विवेचन के लिए आवश्यकता उपस्थित नहीं करते।

१. भरत ने दाम्पत्येतर किसी अन्य रति-रूप की भी खर्चा नहीं की। डॉ० राघवन ने "तन्मय आर रसात्" पृ०. ११२, फुटनोट में भरत के एक उद्धरण की ओर ध्यान आकृष्ट कराया है जिसमें 'वात्सल्य' का उल्लेख है—“तत्र हास्यभृङ्गारयोः स्वरितोदात्तैः वीराद्भुतरौद्राद्भुतेषु उवात्तकम्पितैः, कण्ठवात्सल्यभयानकेषु अनुदात्तस्वरितकम्पितैः वर्णैः पाठ्यमुत्पादयति।” का० मा० सं० ना० शा०, पृ० १८७। गायकवाड़ संस्करण में यह पाठ नहीं है। उसमें 'कण्ठवात्सल्य-भयानकेषु' के स्थान पर कण्ठवीभत्तनया० पाठ है। काव्यमाला पाठ की अप्रामाणिकता इसी से स्पष्ट है कि उसमें वात्सल्य को मिला कर रस-संख्या ८ बैठती है और भरत का मान्य 'बीभत्स' छूट ही जाता है। अतः भरत की यही मान्यता हमारे सामने प्रामाणिक रूप में आती है कि उन्होंने दाम्पत्येतर रति-रूपों को अपने विवेचन में स्थान नहीं दिया।

भक्ति भवद्विषयक रति या प्रीति है। वाक्य 'ग्राह्य' य इमक लिए स्थान-
निधारण की आवश्यकता सबसे पहल दण्डी का अनुभव हुई है। किन्तु दण्डी
भा उम रम नहीं कह सक। कारण स्पष्ट है, उनक सामने भरत का रस विषयक
निरूपण गानक रूप में उपस्थित था। भरत द्वारा परिगणित रसों के अतिरिक्त किसी
भाव या रस कहन का उद्देश्य अब भी सहज नहीं बना है, दण्डी स इमकी जाना
अपना जाना अस्वीकारावित है।

दण्डी न कानन युग की चेतना के अनुरूप सभी आवश्यक भावार्थक परिस्थितिया
का अन्वयक के अन्तर्गत रखा है। रस 'रसवद्' बलकार के अन्तर्गत है और
प्रीति प्रय नामक अन्वयक के। प्रय के उद्धान दो उदाहरण दिये हैं एक
कृष्ण शरक प्रीति का है दूसरा विषय-शरक प्रीति का। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि
उनकी 'प्रीति' भावद्विषयक प्रीति हो है। इसी प्रीति को उद्धान 'प्रय' बलकार
के भीतर रखा है। जिस वाक्य में प्रियतर अनुवृत्ति का आस्थान या प्रवाशन हा उम
दण्डी प्रय कहत हैं— प्रय प्रियतरास्थानम्^१। भावद्विषयक प्रीति को दण्डी ने
अन्य लौकिक प्रीति रूपों से वाक्यनर हान के कारण सम्भवत 'प्रिय-तर' कहा है।
उनका निरूपण इन शब्दों में है—

'अत्र वा मम गोविन्द जाता त्वयि गृहागते ।
वासेनया मधोप्रीतिरतवशागमनात् पुन ॥
इत्याह युक्त विदुरो नान्यतस्तार्क्षी भूति ।
भक्तिमात्रसमारोह्य सुप्रीतश्च ततो हरिः ॥'^२
"सोम सूर्यो मध्वभूमिर्धर्मो होतानतो जतम् ।
इति क्वाप्यतिश्रम्य त्वा इष्टु देव के वयम् ?
इति साक्षात्कृते देवे रातो मद् रातवमथ ।
प्रीतिप्रराणन तच्छ प्रय इत्यवगम्यताम् ॥'^३

जसा कि डा० राघवन ने ठीक ही कहा है कृष्ण-शरक उदाहरण में भक्ति
शब्द का दण्डी ने निर्देश भी किया है।^३ किन्तु इससे उनका यह निष्कर्ष निकालना
अनपत्त होगा कि इस प्रय^४ के अन्तर्गत दण्डी साम्प्रत्येतर अन्य रति-रूपा को भी
समाविष्ट करना चाहत हैं। भक्ति शब्द का प्रयोग एव उदाहरणों की सामा तो यही

१ वाक्यावसा, दण्डी, श्लो० २७५।

२ वही, श्लो० २७६।

३ नम्बर आफ रसास चौ० राघवन, पृ० १०६ [१०]।

बताती है कि दण्डी इस भेद में केवल भगवद्विषयक प्रीति को ही रखना चाहते हैं । शृङ्गारी रति से इस 'प्रीति' को दण्डी ने स्पष्टतया अलग किया है—

“प्राक् प्रीतिर्विशिता सेयं रतिः शृङ्गारतां गता ।”^१

ये शब्द क्रमशः प्रेयः और शृङ्गार के निरूपण के अनन्तर दण्डी द्वारा कहे गये हैं । वे कहते हैं—हमने पहले तो 'प्रीति' को निरूपित किया था, और अब पीछे निरूपित की हुई यह 'रति' शृङ्गार रस के अन्तर्गत आने वाली है । इस प्रकार रति दाम्पत्य-विषयक है, प्रीति भगवद्विषयक ।

दण्डी के अनुसार भक्ति 'रस' नहीं, 'प्रेयः' अलंकार है, जिसका स्थायी भाव 'भगवद्विषयक प्रीति' है । सम्भवतः दण्डी को इस निरूपण की प्रेरणा पुराणों और स्तोत्र-साहित्य में व्याप्त भगवद्विषयक प्रीति को देखकर मिली है । दण्डी जो भक्ति को 'रस' नहीं कह सके, उसका कारण उनके इन शब्दों में पाया जा सकता है—

“इह त्वष्टरसायत्ता रसवत्ता स्मृता विराम् ।”^२

“वाणी की रसवत्ता भरत की भाम्पता के अनुसार आठ रसों तक ही परिसीमित है ।”

दण्डी के इस 'प्रेयः' को छद्वे ने कुछ और व्यापक क्षेत्र में खाने का प्रयास किया । उन्होंने 'प्रेयाव्' को एक अतिरिक्त रस के रूप में स्वीकार किया, शान्त तो उनसे पूर्व ही उद्भट द्वारा अतिरिक्त रस के रूप में स्वीकार किया जा चुका था । छद्वे ने प्रेयाव् को व्यापकता यह दी कि इसके स्थायी को 'प्रीति' के स्थान पर 'स्नेह' के व्यापक रूप में स्वीकार कर उसमें दाम्पत्येतर रति के सभी रूपों को समाहित कर सकने की सम्भावनाएँ सामने थीं । वैसे उन्होंने अपने 'प्रेयाव्' रस के निरूपण की सीमा दो सुहृदों के बीच के निर्व्याज प्रेम या स्नेह तक ही रखी है,^३ पर उसे रस-कोटि में स्वीकार

१. तन्म्वर आक्त रसाङ्ग, बी० राघवन, पृ० १०६-११० ।

२. काव्यादर्श, श्लो० २८१ ।

३. “स्नेहप्रकृतिः प्रेयान् संगतशीलार्येणायको भवति ।

स्नेहस्तु साहचर्यात् प्रकृतेरुपचारसम्बन्धात् ।

निष्पजिमनोवृत्तिः समर्मसदमाप्येशलात्पाः ।

अन्योऽन्यं प्रति सुहृदोर्व्यवहारोऽयं मतो यत्र ॥”

काव्या० छद्वे, अ० १५, का० १७-६ ।

किया है। जिस प्रकार दण्डी ने दाम्पत्येतर रतियों में भगवद्विषयक प्रीति को प्रधानता दी उसी प्रकार रट्ट ने उसी नाम की छाया में सुहृद्विषयक रति को उभार कर रमत्व प्रदान किया। भक्ति को वे रस-रूप में स्वीकार करते हैं, ऐसा हमें कोई संकेत नहीं मिलता।

अभिनव गुप्त से पूर्व ठक भगवद्विषयक रति को 'भक्ति-रस' या 'धन्य-रस' के नाम से रस-कोटि में जाने के कुछ प्रयास हुए, इनका ऐतिहासिक संकेत हमें स्वयं अभिनव गुप्त के उल्लेख से ही मिला जाता है। वे प्रवान कब और किन आचार्यों द्वारा हुए, यह अभिनव ने स्पष्ट नहीं बताया।

अभिनव गुप्त इन प्रयासों के विपरीत थे। उन्होंने भक्ति या धन्य को एक पृथक् रस के रूप में स्वीकार करना असंगत ठहराया। काव्य या साहित्य में जहाँ हम भाव की अवस्थिति मिलती है, उसे उन्होंने शान्त रस के संचारियों में अन्तर्भूत करके दिखाया—

“अतएवेश्वरप्रणिधानविषये भक्तिश्रद्धे स्मृति-मति-धृत्पुत्साहाद्यनुप्रविष्टेऽन्यथ-
बाह्यगमिति न तयो पृथक् रसात्वेन गणनम्।”^१

इस प्रकार दण्डी आदि आचार्यों द्वारा भक्ति के काव्यात्मक परिपाक का विनिष्ट स्थान प्रदान करने के प्रयासों का जो परिणाम 'भक्ति' या 'श्रद्धा' नाम से स्वतन्त्र रस की स्वीकृति के रूप में सामने आया था, उसको अन्तर्भाववाद की शरण लेकर अभिनव गुप्त ने समाप्त करने का प्रयत्न कार्य किया।

अभिनव गुप्त ने भगवद्विषयक रति पर आधारित 'भक्ति' या 'धन्य' रसों को पृथक् रस रूप में इसलिए स्वीकार नहीं किया कि वे स्मृति, मति, धृति या उत्साह जैसे भावों में अनुप्रविष्ट हैं, और अन्तर्भोग्यता 'शान्त-रस' के अंग बन जाते हैं। अभिनव के ऊपर उद्धृत शब्द शान्त-रस निरूपण के प्रसंग में आये हैं और भक्ति को शान्त-रस का घन प्रतिपादित करते हैं।

अभिनव ने जो यह अन्तर्भाव सामने प्रस्तुत किया वह उनकी दार्शनिक पद्धति और आत्मा के अनुरूप ही था। उन्होंने जब दशन की चेतना के अनुरूप 'शान्त' को ही एक मूल, नित्य एवं स्थायी रस माना है। शान्त उनके सदा मे

‘सर्वरसप्रकृति’^१ है। इस प्रकार अभिनव के अनुसार ६ रस दो वर्गों में विभक्त हो जाते हैं—शान्त प्रकृति-भूत रस है, शृंगारादि अवशिष्ट आठ रस उत्तकी विकृति-भूत। देखना यह है कि अभिनव भक्ति का अन्तर्भाव विकार-भूत रसों में न कर प्रकृति-भूत शान्त में करते हैं। यह उनके सर्वथा अनुरूप बात थी। वे एक महावृ पण्डित और दार्शनिक ही नहीं थे, उच्चकोटि के रहस्यवादी भक्त भी थे। स्वयं उनके स्तोत्रों में भगवद्विषयक प्रेम की प्रवस धारा प्रवाहित है। दूसरे उनके सामने भक्ति का साहित्य भी आ चुका होना चाहिए। अतः भक्ति के प्रति अभिनव की कोई हीन या उपेक्षा-भावना नहीं है। भक्ति अध्यात्म अनुभूति है, अतः उसका सम्बन्ध अध्यात्म शान्त रस से ही जोड़ना उनके लिए उपयुक्त था।

पर अभिनव ने भक्ति को अंगी या प्रधान रस के रूप में नहीं माना, शान्त के संचारी के रूप में ही स्वीकार किया। कास्मीरी शैव दर्शन स्वरूपतः अद्वैतवादी है, भक्ति अन्तसोगत्वा द्वैत की अनुभूति है। अतः रसत्व की जो चरम स्थिति है उसे भक्ति के साथ एकाकार करके नहीं देखा जा सकता। अद्वैती चेतना में भक्ति उस चरम स्थिति का साधन ही बन सकती है। इसी कारण अभिनव ने भक्ति की अनुभूति को स्वात्मपरामर्शमयी शान्त रस स्थिति के लिए अंग-रूप में ही स्वीकार किया।

जैसे अभिनव का यह अन्तर्भाव अधिक तर्क-सम्मत नहीं है। उन्होंने स्मृति-मति-वृत्ति-उत्साह आदि में इसको अन्तर्भूत करते हुए यह स्पष्ट नहीं किया कि भक्ति की अनुभूति का स्तर क्या है। स्मृति-मति-वृत्ति संचारी भाव हैं, उत्साह एक स्थायी भाव। यों विकार रूप में सभी अन्तसोगत्वा शान्त के अंग हैं, इस बातें भक्ति-भाव चाहे उत्साह जैसे किसी स्थायी का अन्तर्भूत बने, चाहे स्मृति भावि में से किसी संचारी का। दृष्टिकोण का अन्तर नहीं पड़ता, पर भक्ति की अनुभूति, के स्तर का स्पष्ट निरूपण नहीं होता।^२ पर अभिनव का उक्त अन्तर्भाव उनकी दार्शनिक विशिष्ट दृष्टि का परिणाम था, यह स्पष्ट है।

आचार्य प्रभमत ने अभिनव की इस दर्शनाधारित मान्यता को काव्यशास्त्रीय दृष्टि से ही अपनाया, दार्शनिक दृष्टि से नहीं। उन्होंने अभिनव के शान्त रस की ही एक अध्यात्म रस के रूप में ग्रहण न कर एक काव्य-रस के रूप में ग्रहण किया। निवेद

१. अभि० भा०, भा० १, पृ० ३४०।

२. “स्वं स्वं निमित्तमासाद्य शान्ताद् भावः प्रवर्तते।

पुनर्निमित्तापाये तु शान्त एव प्रतीयते।

इत्यादिना, रसान्तरप्रकृतित्वमुपसंहृतम्।” अभि० भा०, भा० १, पृ० ३४०।

को ज्ञान का स्वाधी भाव दिवाने हुए उसे भरत-सम्मत भी दिखाया । इस व्याख्या में अभिनव की भी असहमति न थी । जब प्रवृत्ति-रस और विवृति-रस की बात की होइ दिया गया तो ज्ञान के अंग रूप में परिगृहीत भक्ति का स्थान काव्य-शास्त्रीय दृष्टि से स्वाधी भाव का रूप न रह कर एक सचारी भाव ना रह जाता है । तब भक्ति के स्वतंत्र परिपाय को एक सचारी के परिपाय के स्तर पर रखना होगा । सचारी रूप में स्वीकृत ३३ भावों के स्वतंत्र परिपाय को ज्ञान-दवधन की मायता के अनुसार अभिनव ने भी 'भाव-ध्वनि' कहा था, 'रसध्वनि' नहीं ।^१ तब, मम्मट के सामने सीधा हल था कि अभिनव के द्वारा एक सचारी के रूप में स्वीकृत भक्ति को 'भाव-ध्वनि' की शोर्ट में रस दिया जाय । ऐसा करने में उन्हें सम्भवतः कतिपय अन्य उलझनों की मुलझन भी दिखायी हो । दाम्पत्येतर रति के विविध रूपों के लिए भावार्थ लोग स्वतंत्र रसत्व की माँग करने लगे थे । अभिनव ने इन माँग को ठुकराया था, और विविध स्वीकृत भावों में उनका अंतर्भाव दिया था,^२ यद्यपि उनका यह अन्तर्भाव भी अधिक तक-मगत न था । मम्मट उन माँगों को एकदम निर्बल नहीं समझते थे । अतः उन्होंने एक व्यवस्था दी कि भक्ति अर्थात् अवबद्धियक रति ही क्यों, दाम्पत्येतर रति के सभी रूप ही 'भाव-ध्वनि' हैं ।

"रतिर्बोधविषयया व्यभिचारी सपन्निजत ।"^३

"भाव प्रोक्त ।"

आदिशब्दान् धुनिगुणपुत्रादिविषयाः कान्ताविषया तु
स्युक्ता भूङ्गारः ।"^४

इस प्रकार मम्मट के द्वारा भाव-ध्वनि के अन्तर्गत दो प्रकार की ध्वनियाँ सम्मिलित हुई, ३३ सचारी भावों की प्रधानीयुक्त व्यञ्जनाएँ, तथा दाम्पत्येतर रतियों

१ "रसभावतदाभस्त०" ध्वन्या० उ० २ का० ३ की व्याख्या में अभिनव—

"तत्र यदा कश्चिद्भक्तवत्त्वा प्रतिपन्ती व्यभिचारी चमत्कारातिशयप्रयोजको भक्ति, तदा भावध्वनि ।" ध्वन्यालोकलोचन, पृ० १७५, शील० ।

२ अभिनव ने मित्र-स्नेह को रति या उत्साह में, आसक्त के मित्र-स्नेह को भय में, लक्ष्मण के भ्रातृ-स्नेह को धर्मवीर में अन्तर्भूत दिखाया है (अभि० ना०, भा० १, पृ० ३४१ ।) यह अन्तर्भाव स्पष्ट हो दूराकट है ।

३. काव्यप्रकाश, उ० ४, पृ० ११८ ।

४ वही, पृ० ११८ ।

के विविध रूप । यद्यपि मम्मट ने अपनी देवाद्विषयक रति में स्पष्टतः भगवद्विषयक रति का उल्लेख नहीं किया, किन्तु परवर्ती आचार्यों ने इस परिधि को इसी व्यापकता के साथ ग्रहण किया कि उसमें भगवद्रति भी गिनी जाती रहे ।

इस भाँति मम्मट की भाव्यता ने ही व्यवस्था का रूप पाया । अभिनव का अन्तर्भाववाद लोगों को स्वीकार्य न हुआ । धनंजय ने भी अपने दशरूपक में अन्तर्भाववाद का मार्ग अपनाया था,^१ जिसमें भक्ति, प्रीति आदि दाम्पत्येतर रति-रूपों तथा अन्य भावों को हर्ष-उत्साह आदि भावों में अन्तर्भूत करके दिखाया गया था—

“प्रीतिभक्त्याद्यवो भावा मृगयाक्षाद्यो रसाः ।

हर्षोत्साहादिविषु स्पष्टमन्तर्भावान्न कीर्तिताः ।”^२

धनंजय और अभिनव के अन्तर्भाव में यह अन्तर था कि अभिनव ने अपनी विशिष्ट दार्शनिक दृष्टि से परिवर्तित होकर भक्ति का अन्तर्भाव प्रकृति-रस शान्त के संचारियों में किया था, जबकि धनंजय सीधे काव्यात्मक भावों में उसे अन्तर्भूत करते हैं । हर्ष संचारी है, उत्साह स्थायी । अन्तर्भूत होने वाला भक्ति-भाव किस स्तर का है और किस स्तर के भाव में अन्तर्भूत किया जाय, यह बात उन्होंने भी गड़बड़ छोड़ी । उन पर इस विषय में अभिनव का प्रभाव स्पष्ट था, पर वैसे दार्शनिक समझदारी न थी । फलतः उनके अन्तर्भाव में भक्ति का स्तर गिरता है ।

मम्मट का व्यवस्थित दृष्टिकोण उनके युग में ही व्यापक स्वीकृति पाने लगा था, इसके साक्षी हैं आचार्य हेमचन्द्र । हेमचन्द्र ने अलंकारचूड़ामणि में तो अभिनव की मान्यता प्रस्तुत की है, पर विवेक में विवेचन मम्मट की धारणाओं के अनुरूप ही इस प्रकार किया है—

“स्नेहो भक्त्यास्तत्पमिति हि रतेरेव विशोधाः

एवमादौ च विषये भावस्यैवास्वाद्यत्वम् ।”^३

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि आस्वाद्यता का प्रश्न उठते हुए, जैसा कि हेमचन्द्र ने संकेत किया है, भक्ति की काव्यात्मक अनुभूति को रस-स्तरीय न मानते हुए भाव-

१. दशरूपक, धनंजय, प्र० ४, का० ८३ । एवं धनिककृत वृत्ति ।

२. वही ।

३. काव्यानुशासन, हेमचन्द्र, पु० १०६ ।

नोटि की ही स्वीकार किया गया और इस व्यवस्थामें सबमें बड़ा योगदान था आचार्य मम्मट का ।

विश्वनाथ और पण्डितराज जगन्नाथ ने इसी मान्यता को सुरक्षित रखा है^१ और आज भी काव्यशास्त्र का विद्यार्थी इसे बहुत दूर तक प्रामाणिक मान कर चलता है यद्यपि इस पर बहुत दिनों से प्रश्न चिह्न लगा हुआ है ।

पण्डितराज जगन्नाथ के सामने संस्कृत और हिन्दी का विभाजित साहित्य आ चुका था । विभिन्न भक्ति-मार्गवादी आचार्यों ने विविध तरीकों से भक्ति के रसत्व की हिमायत की थी और आचार्य रूपोत्सामी जीवगोत्सामी के द्वारा निरूपित भक्ति के रसत्व की समग्र प्रतिष्ठा भी उनके नाममें थी । फिर भी उन्होंने मरत की परम्परा को सुरक्षित रखन हुए मम्मट का ही पक्ष लिया कि भक्ति रस नहीं, भाव-स्वर्ग ही है—

‘अथ कथमेत एव रसा ? भगवद्वात्सल्यस्य रोमाञ्छाधुपातादिभिरनुभावितस्य हर्षादिभिः परिपोषितस्य भागवत्ताद्विपुराणध्वजसमये भगवद्भक्तेरनुपमानस्य भक्तिरसस्य दुरपह्वरत्वात् । भगवदनुरागस्या भक्तिश्चात्र स्थायिभावः । न चातो शास्त्रसंज्ञाभावमहति, अनुरागस्य चराम्य विरुद्धत्वात् ।

उच्यते—भक्तेर्बोधादिविधयरतित्वेन नाद्यान्तगततया रसत्वानुपपत्तेः ।”^२

इस निरूपण में पण्डितराज ने भक्ति के रसत्व का बड़े सटीक शब्दों में समुपन प्रस्तुत किया है । भक्ति का अपना साहित्य है, उसके आस्वादनकर्ता विभिन्न सहृदय भक्त हैं जो उस साहित्य के अनुभव करते समय भावुकता के साथ उसका आस्वादन करते हैं । इस आस्वादन में वे डूबते नहीं, ऐसी बात नहीं, उन्हें रोमांच होता है, प्रयास बहता है आदि । इस अनुभूति का स्थायी भाव है भगवद्विषया भक्ति या रति । तब, रस के काव्यात्मक परिपाक को यो ही सुझाया नहीं जा सकता है । इस रति का वात्सल्य विभाव है प्रथमशब्दात् । अतः भक्त-सहृदयों की इस अनुभूति को रस रूप में ही स्वीकार करना होगा, और इसे हम ‘भक्ति-रस’ नाम देंगे ।

इसको अन्तर्भाव कर दिखाने वाले प्रमुख आचार्य हैं अभिनव, जो इसे यान्त्रिक अन्तर्भूत मानते हैं । जहाँ तक अभिनव का प्रकृति रस विकृति रस चात्नी दृष्टि है, वह

१ साहित्यपरिचय, विश्वनाथ, परि० ३, का० २३५ तथा रसगोपधर, जगन्नाथ, पृ० ४६ ।

२ रसगोपधर, पृ० ४५ ।

काव्य-शास्त्र के भीतर परिग्राह्य नहीं। तब हल बुद्ध इस रूप में रह जाता है कि भक्ति शान्त में अन्तर्भूत है। इन का सरल उत्तर भक्तिवादियों की ओर से पण्डितराज ने यह दिया है कि भक्ति में अनुराग-प्रवणता की अनुभूति होती है, जबकि शान्त में विराग की। अतः दोनों का स्वरूप मूलतः भिन्न है, इसलिए भक्ति को शान्त में अन्तर्भूत करके चलना मनोवैज्ञानिक है।

इतना होते हुए भी पण्डितराज भक्ति को रस-रूप में स्वीकार नहीं कर सके। स्वयं उसके रसत्व की पूरी तोर पर स्वापना करके भी उन्होंने उसे 'भाव' कोटि में ही रखा—“भयतेवैवादिविषयरहित्वेन भावान्तर्गततया रसत्वानुपपत्तेः”। ऐसा मानने में उनकी ओर से दो कारण समझे जा सकते हैं—एक तो यह कि भक्ति रस दुरपलब्ध होते हुए भी उसकी सहृदयता का क्षेत्र परिसीमित है। उसके रसत्व के अनुभवकर्ता गिने-बुने भगवद्भक्त ही हो सकते हैं।^१ दूसरे कामिनी-विषयक रति को स्थायी भाव और अन्य रतियों को भाव रूप में मानने की परम्परा ही गरतानुयायियों को स्वीकार्य रही है। उसमें उलट-फेर करने से भरत की मान्य रस-संख्या में उलट-फेर भी करना पड़ेगा। अतः भक्ति को भाव-कोटि में ही रख लेना उचित है।^२

पण्डितराज जगन्नाथ द्वारा तर्क-सम्पन्न ढंग पर भक्ति के रसत्व की प्रतिष्ठा कर परम्परावाद की दुहाई देकर उसे अस्वीकार करना काव्य-शास्त्र की बुर्लतता का चोटक ही कहा जायेगा।

इस प्रकार संस्कृत काव्य-शास्त्र के भीतर हमें भक्ति के सम्बन्ध में निम्न प्रमुख मान्यताएँ उपलब्ध होती हैं—

(१) वण्डी की मान्यता, जिसमें भक्ति को प्रियतर अनुभूति के रूप में स्वीकार करते हुए ‘प्रेयस् अलंकार’ कहा गया है, पर रस नहीं माना गया।

(२) अभिनव की अन्तर्भाववादी मान्यता, जिसमें भक्ति को रसों की प्रकृति-भूत शान्त-रस के संचारियों में अनुप्रविष्ट कर शान्त रस का अंग दिखाया गया है।

१. रसगंगाधर, पृ० ४५। “भगवद्भक्तैरनुभूयमानस्य”।

२. “न च तर्हि कामिनी विषयाया अपि रतेर्भावत्वमस्तु, रतित्वाविशेषात्; अस्तु वा भगवद्भक्तैरेव स्यादित्वम्, कामिन्यादिरतोर्ना च भावत्वम्, विनिगमकाभावात्-इति वाच्यम्—भरतादिमुनिवचनानामेवात्र रसभावत्वादिव्यवस्थापकत्वेन स्वातन्त्र्या योगात्।” “रसानां नवत्वगणना च मुनिवचनविपश्चिता भवेत्, इति यथाशास्त्रमेव ज्ञेयः।” रसगंगाधर, पृ० ४६।

(३) धनदय को अन्तर्भाववादी मान्यता, जिसमें भक्ति को किसी समानजातीय स्थायी या संचारी में अन्तर्भूत माना गया है ।

(४) मम्मट की मान्यता, जिसमें भक्ति की काव्यात्मक परिणति को रस-वाचि में न मान कर 'भाव-ध्वनि' की कोटि में रखा गया है

(५) पण्डितराज जगन्नाथ की मान्यता, जिसमें भक्ति के रसत्व को तर्क के आधार पर स्वीकार करत हुए भी परम्परावाद को दुहाई देकर ही मम्मट की मान्यता का समर्थन किया गया है । इन मान्यताओं में मम्मट की व्यवस्था ही परवर्ती युग की मान्य एक प्रचलित मान्यता रही है, और आज भी काव्य शास्त्र की प्रतिनिधि मान्यता समझी जाती है ।

यहाँ काव्य शास्त्रियों ने भक्ति का रस न मान कर भाव-कोटि में रखा है वहाँ इसके विपरीत वैष्णव आचार्यों ने भक्ति को ही परम उपेय एवं परमाय रस के रूप में सिद्ध किया है । या मभी वैष्णव सम्प्रदायों की दृष्टि में 'रसो वै स' ध्वनि का प्रतिपाद्य सीतामय पुरयोत्तम है, चिन्तु उनकी दृष्टि में भक्ति ही साम्य रही है । भक्ति उस प्रियतम की उपलब्धि का साधन होत हुए भी अपने में साम्य है, परम आनन्दमयी है । विभिन्न सम्प्रदायिक दृष्टियों के रहने हुए भी सभी वैष्णव आचार्य इस बारे में एकमत हैं, अतः सबकी दृष्टि में भक्ति एक रस ही नहीं, एकमात्र आराध्य अप्राकृत रस है ।

इस दृष्टि से लौकिक स्पून मुख ही प्राकृत कोटि में नहीं काव्यानन्द भी अर्थात् काव्य के गुणज्ञादि रस भी प्राकृत ही हैं । काव्य रसों में लौकिक आनन्दों से सूक्ष्मता और लोकोत्तर चरमवार प्रवणता होती है, यही उनकी अलौकिकता होती है, चिन्तु इन अलौकिकता मात्र से वे 'अप्राकृत' नहीं हो जाते । अन्ततोगत्वा काव्यानुभूति मचित की अवस्थिति है, भावों की वामनाओं का उदक है, चित्तवृत्तियों के विविध स्पन्दन है । भवे ही यह सब चित्त की सात्विक स्थिति के भीतर हो, जिसमें रजम्-तमस् दब गये होने हैं । इसीलिए पण्डितराज जगन्नाथ ने रस का स्वरूप 'मन्तावरणचिद्विशिष्ट स्थायी' या 'स्थायवर्चस्विना भव्यारवणा चित्ति' के रूप में निर्धारित किया है अतः यह एक सोपायिक स्थिति है । इसी कारण भट्टनायक ने इसे ब्रह्मानन्द न कहकर ब्रह्मानन्द-सहोदर ही कहा है । यह चित्त, जिसकी भूमिका में स्थायी भाव उद्विक्त होता है, प्रवृत्ति का ही विचार है । अतः काव्य रसों की अलौकिकता एवं लोकोत्तर-सूक्ष्मता को स्वीकार करते हुए भी उनकी प्राकृतता में इन्कार नहीं किया जा सकता ।

दूसरी ओर ये वैष्णव आचार्य भक्ति को 'अप्राकृत' रस कहते हैं । इस मान्यता को स्थापित करने के लिए उन्होंने निजी दार्शनिक मान्यताओं का सहारा लिया है । उन्होंने एक 'विशुद्ध सत्त्व', नामक तत्त्व की कल्पना की हुई है । यह 'विशुद्ध सत्त्व' है तो 'सत्त्व' ही, पर प्रकृति का विकार सत्त्व गुण नहीं है, अपितु अनन्त शक्ति परमेश्वर की स्वरूप-भूत एक शक्ति है, ऐसी उनकी मान्यता है । इस विशुद्ध सत्त्व से ही परमेश्वर का विग्रह बना है, इसी से उसका झीड़ा-लोक, इसी से उनका परिकर आदि । अधिकारी भक्तों के हृदयों में प्रादुर्भूत होने वाली भगवद्विषयिका रति भी उसी विशुद्ध सत्त्व की अभिव्यक्ति होती है जो भगवत्कृपा से ही, बड़ी साधना से भाग्यवानों को मिलती है । इस प्रकार भक्ति रस का स्थायी भाव भगवद्विषयिका रति स्वरूपतः प्रकृति-विकार या चित्त-धर्म न होने के कारण 'अप्राकृत' है और उसका परिष्कार 'भक्ति-रस' भी अप्राकृत ही है । अतः वैष्णव आचार्यों की दृष्टि में परम तत्त्व लीलामय परमेश्वर के अतिरिक्त भक्ति ही परमायं रस है, जो अप्राकृत है । काव्य रस तो उसी तरह प्राकृत है जैसे लौकिक रस ।

वस्तुतः वैष्णव आचार्य जिस अप्राकृत भक्ति-रस की बात करते हैं, वह काव्यशास्त्र का विवेच्य नहीं । वह सहृदय-सामान्य की अनुभूति का विषय नहीं । स्वयं वैष्णव आचार्यों के अनुसार यह भक्ति-रस हर व्यक्ति की अनुभूति में नहीं आता, इसके सहृदय या अनुभवकर्ता बिरले ही होते हैं । इस विशुद्ध-सत्त्व रूप रति के उदय के लिए भी लम्बी भाव-साधना और संस्कारों की अपेक्षा है । रसत्व के लिए जैसे भाव के स्थिर संस्कारों की अपेक्षा है, वैसे ही भक्ति-रस के आस्वादन के लिए प्रमाता में भक्ति-रति की सुस्थिर वासना और संस्कार अपेक्षित हैं । इस प्रकार इस भक्ति-रस के स्थायी भाव की वासनारूपा अवस्थिति, जो प्रमाता में किसी भी रस की अनुभूति के लिए अनिवार्यतः अपेक्षित होती है, बड़ी ही सीमित है, जन-सामान्य के लिए संवेद्य कदापि नहीं ।

फिर, वैष्णव सम्प्रदायों में भी इस भक्तिरूपा रति का स्वरूप अपने-अपने सम्प्रदायों की विशिष्ट दृष्टियों के अनुरूप नाना रूपों में स्वीकृत हुआ है । मधुरा रति के मान्य विभिन्न रूप तो बिलकुल ही साम्प्रदायिक हो उठे हैं । भक्ति-रस के स्थायी भाव की इस साम्प्रदायिकता के कारण उसकी जनसामान्य-संवेद्यता और भी परिसीमित हो जाती है, और वह अपने अगोप्य रूप में भक्त-भाव के लिए भी संवेद्य नहीं रह जाती ।

भक्ति की यह सीमित-प्रमातृता और अप्राकृतता ही काव्यशास्त्री की दृष्टि में एक काव्य-रसिक सहृदय-सामान्य के लिए उसके एक स्थायी भाव के रूप में स्वीकार

रिया जा सकने या अवकाश समाप्त कर देनी है। जो भाव इतना विरल एवं अमोक्ष है, वह राज्य-सहृदय क प्राकृत चित्तों में वासनात्म्य में कैसे स्वीकार किया जा सकता है? नव यही स्वीकार करना उपयुक्त प्रतीत होता है कि प्रवृत्तिमार्गी जन-मानस में भगवद्भक्ति के संस्कार इतने गहरे और स्थिर नहीं होने कि उनके बल पर इस भाव को वाय्वापयोगिता की दृष्टि से 'स्यायो भाव' नाम दिया जा सके। अतः भक्ति की अनुभूति जहाँ एक अन्तःसहृदय के लिए परमाद्य रख है, वहाँ एक राज्य-रसिक सहृदय के लिए एक 'भाव' ही है, ऐसा ही स्वीकार करना होगा। भक्ति की साम्प्रदायिकम्पत्ता, व्यक्तिकता, परिमित-प्रमानुता, विरल-सवेद्यता, और अप्राकृतता मिलकर वाय्वापयोगिता के इस निमित्त का अधिक सगन बना देती हैं कि भक्ति का साम्प्रदायिक परिपाक एक वाय्वापयोगिता के लिए 'रस' नहीं, 'भावकोटि' तक ही पहुँचता है। अतः मम्मटादि ने जो उसे 'भाव-कोटि' में रखा, वह पादे रखा तो अन्य दृष्टियों से गमा था, पर वह रखा ठीक ही है।

पर यह तर्क इमर्गिए पूरा सगत नहीं ठहराया जा सकता कि इसका आधार भक्तिशास्त्र है, वाय्वापयोगिता नहीं। विपुल-सत्त्व की कल्पना कर भगवद्भक्ति की अप्राकृतता की बात स्वयं वाय्वापयोगिता तो नहीं कहता। अतः भक्ति के रसत्व के निराकरण के लिए उसे अपनी ही स्थापनाओं पर अवलम्बित रहना पड़ेगा। यही उमकी विरल-सवेद्यता और परिमित प्रमानुता की बात, उसके लिए हमें बन्धु-स्थिति की परीक्षा करनी होगी।

हिन्दी के वैष्णव साहित्य ने बन्धु-स्थिति द्वारा वाय्वापयोगिता को भक्ति-रस की स्वीकृति के लिए वाय्वापयोगिता है। इस सम्बन्ध में दो-तीन तथ्य ऐसे हैं, जिन्हें भुलाया नहीं जा सकता।

एक तो यह कि विक्रम की १३वीं से १७वीं शती तक राम और कृष्ण के सीता-भानु कृत हुए भक्ति की जो प्रबल धारा भारतीय जनता के बीच बही थी वह आज तक भी एक पर्याप्त मात्रा तक उसे प्रभावित करती चली आ रही है। इसके फलस्वरूप विपुल एवं उच्च कोटि की भक्ति की अनुभूति जन-मानस को न होती हो, किन्तु इसके सामान्य अनुशीलन के संस्कार उमम सुश्रित हो चले हैं। वण्णवी भक्ति ने अपने प्रवाही दिनों में न केवल हिन्दुओं को ही, अपितु अनेक मुसलमानों को भी अपनी धारा में निमग्न किया था। वैसे भी जन-मानस भक्ति के भावात्मक सामान्य संस्कारों से सदा मुक्त रहा है, ऐसा। यह दश-कास की सीमा में परे का तथ्य है। प्रत्येक दश में भक्त होते रहे हैं, उनकी भावना का रूप चाहे भिन्न रहा हो। इस प्रकार रस-स्थिति तक पहुँचने के लिए किसी भाव में व्यक्तिकता की परिधि से उठते हुए

सामाजिकता के जिस स्तर तक पहुँचना अपेक्षित होता है, उस स्तर तक भक्ति का भाव देश-काल की सीमाओं से उठ कर पहुँचा हुआ है। नई सम्प्रदाय की बढ़ती हुई बौद्धिकता जन-सामान्य को इस आस्तिक भावुकता को समाप्त कर सकेंगी क्या, यह बात भविष्य पर छोड़ देने की है। वस्तु-स्थिति यह है कि भक्ति के एक सामान्य स्तर के संस्कार विषय मानस में समाहित हैं। देश-काल के अनुकूल उनमें रूपान्तर मिलता है, मिल सकता है। हिन्दी के वैष्णव साहित्य ने उसी विश्व-सामान्य भाव को राम-कृष्ण के आलम्बनों के प्रति प्रकट करते हुए भारतीय जनता के संस्कारों में इस स्तर की स्थिरता प्राप्त करा दी है कि हम जन-संबन्धता के आधार पर भक्ति को एक स्थायी भाव कह सकें। अतः, हिन्दी का वैष्णव काव्य जिन भाव-राशियों को अपने पाठक के समक्ष प्रस्तुत करता है उनके संस्कारों की आधारसिला उसके पाठकों में इस व्यापक भूमि पर जम चुकी है कि भक्तिशास्त्रीय 'भक्ति-रस' के न सही, काव्य-शास्त्रीय 'भक्ति-रस' के स्थायी भाव को एक अधिकतम जन-संबन्ध भाव के रूप में स्वीकार किया जा सके।

दूसरी बात यह कि हिन्दी का भक्ति-साहित्य हमारे पाठक को एक उच्चकोटि के काव्य के रूप में उपलब्ध है। इस काव्य में एक कवि की रसिकता भी है, साथ ही इसमें एक भक्त का आत्मावेश भी घुला हुआ है। कवि जिस आत्मानुभूति को काव्य में घोल देता है, यदि उसका भावावेश कल्पनाजन्य नहीं है, और उसकी अभिव्यञ्जना दुर्बल नहीं है, तो योड़े से संस्कारों वाले पाठकों को भी उसमें सम्बद्ध भाव की रसात्मक अनुभूति हो जाती है। हिन्दी वैष्णव काव्य में यह शक्ति भरपूर है। उसमें उच्चकोटि का कविरस, गहरी आत्मानुभूति एवं सफल अभिव्यञ्जना है। फल यह हुआ है कि इस काव्य में भक्ति के भावात्मक हलके रूप से आगे बढ़ कर गहरे रसात्मक रूप के आस्वादन का अवकाश खुलता है। हाँ, यह स्वीकार करना पड़ेगा कि यह भक्तिरसानुभूति भक्तिशास्त्र में निरूपित रसानुभूति नहीं होती, एक काव्य रस की ही अनुभूति होती है। इसी रसनीय क्षमता के कारण वैष्णव हिन्दी काव्य में एक काव्य-ममेश सहृदय हो नहीं, एक हल-बाहुक भी दुबकी लगा लेता है।

इसके साथ ही एक सीमा का भी हमें ध्यान रखना होगा। ऊपर के विवेचन में हम काव्य-निष्ठ कवि-व्यक्तिस्वर और काव्य को अधिक महत्त्व देते हुए स्वयं सामाजिक के व्यक्तित्व की एक मात्रा तक उपेक्षा-सी कर रहे हैं। हमने स्थायी भाव के रूप में वैष्णवी रसि को एक व्यापक जन-संस्कार होने के नाते स्वीकृति दे दी है। इस व्यापक जन-संस्कार में निहित राम-भक्ति और कृष्ण-भक्ति का एक स्तर और आदर्श रहा है। राम के प्रति जन-मानस में मर्यादा एवं आदर्श की प्रतिष्ठा है, कृष्ण के प्रति क्रीड़ा एवं लीला की। पर इस क्रीड़ा-लीला की रसिकता की एक सीमा है। सुसंस्कृत जन-मानस

(३) धनदय की अन्तर्भाववादी मान्यता, जिसमें भक्ति को किसी समानजातीय स्थायी या संचारी में अन्तर्भूत माना गया है।

(४) भग्मट की मान्यता जिसमें भक्ति की काव्यात्मक परिणति को रस-वाचि में न मान कर भाव-कवनि की कोटि में रखा गया है।

(५) पण्डितराज जगन्नाथ की मान्यता, जिसमें भक्ति के रसत्व को तर्क के आधार पर स्वीकार कर लुप्त भी परम्परावाद की दुहाई देकर ही भग्मट की मान्यता का समर्थन किया गया है। इन मान्यताओं में भग्मट की अवस्था ही परवर्ती युग की मान्य एवं प्रचलित मान्यता रही है और आज भी काव्य शास्त्र की प्रतिनिधि मान्यता समझी जाती है।

जहाँ काव्य शास्त्रियों ने भक्ति को रस न मान कर भाव-कोटि में रखा है वहाँ इसके विपरीत वैष्णव आचार्यों ने भक्ति को ही परम उपेय एवं परमाप्त रस के रूप में सिद्ध किया है। यों सभी वैष्णव सम्प्रदायों की दृष्टि में 'रसो वै स' श्रुति का प्रतिपाद्य लीलात्मक पुण्योत्तम है, किन्तु उनकी दृष्टि में भक्ति ही साम्य रही है। भक्ति उस प्रियतम की उपलब्धि का साधन होते हुए भी अपने में साम्य है, वरम जान-दमयी है। विभिन्न साम्प्रदायिक दृष्टियों के रहते हुए भी सभी वैष्णव आचार्यों इस बारे में एकमत हैं अतः सबकी दृष्टि में भक्ति एक रस ही नहीं, एकमात्र आश्वास्य अप्राकृत रस है।

इस दृष्टि से लौकिक स्थूल मुख ही प्राकृत कोटि में नहीं काव्यानन्द भी अर्थात् काव्य के शृङ्गारादि रस भी प्राकृत ही है। काव्य रसों में लौकिक आनन्दों से सूक्ष्मता और लोकोत्तर चक्षुष्य प्रवणता होती है, यही उनकी अलौकिकता होती है किन्तु इस अलौकिकता मात्र में वे अप्राकृत नहीं हो जाते। अन्ततोगत्वा काव्यानुभूति में भक्ति की व्यवस्थिति है, भावों की वासनाओं का उद्वेग है चित्तवृत्तियों के विविध स्पन्दन है। भले ही यह सब चित्त की मात्त्विक स्थिति के भीतर हो, जिसमें रजस्-तामस् दब गये होते हैं। इसीलिए पण्डितराज जगन्नाथ ने रस का स्वरूप भग्नावरणचिद्विजिह्व स्थायी या स्थाय्यचिच्छिन्ना भग्नावरणा चित्ति के रूप में निर्धारित किया है अतः यह एक मोपाधिक स्थिति है। इसी कारण भट्टनाथ ने इसे ब्रह्मानन्द न कहकर ब्रह्मानन्द-सहोदर ही कहा है। यह चित्त जिसकी भूमिका में स्थायी भाव उद्विग्न होता है, प्रकृति का ही विकार है। अतः काव्य रसों की अलौकिकता एवं लोकोत्तर-सूक्ष्मता को स्वीकार करते हुए भी उनकी प्राकृतता से इंकार नहीं किया जा सकता।

दूसरी ओर ये वैष्णव आचार्य भक्ति को 'अप्राकृत' रस कहते हैं । इस मान्यता को स्थापित करने के लिए उन्होंने निजी दार्शनिक मान्यताओं का सहारा लिया है । उन्होंने एक 'विशुद्ध सत्त्व', नामक तत्त्व की कल्पना की हुई है । यह 'विशुद्ध सत्त्व' है तो 'सत्त्व' ही, पर प्रकृति का विकार सत्त्व गुण नहीं है, अपितु अनन्त शक्ति परमेश्वर की स्वरूप-भूत एक शक्ति है, ऐसी उनकी मान्यता है । इस विशुद्ध सत्त्व से ही परमेश्वर का विग्रह बना है, इसी से उनका क्रीड़ा-नोक, इसी से उनका परिकर आदि । अधिकारी भक्तों के हृदयों में प्रादुर्भूत होने वाली भगवद्विपयिका रति भी उसी विशुद्ध सत्त्व की अभिव्यक्ति होती है जो भगवत्कृपा से ही, बड़ी साधना से भाग्यवानों को मिलती है । इस प्रकार भक्ति रस का स्थायी भाव भगवद्विपयिका रति स्वरूपतः प्रकृति-विकार या पित्त-धर्म न होने के कारण 'अप्राकृत' है और उसका परिपाक 'भक्ति-रस' भी अप्राकृत ही है । अतः वैष्णव आचार्यों की दृष्टि में परम तत्त्व लीलात्मक परमेश्वर के अतिरिक्त भक्ति ही परमार्थ रस है, जो अप्राकृत है । काव्य रस तो उसी तरह प्राकृत है जैसे लौकिक रस ।

वस्तुतः वैष्णव आचार्य जिस अप्राकृत भक्ति-रस की बात करते हैं, वह काव्यशास्त्र का विवेच्य नहीं । वह सहृदय-सामान्य की अनुभूति का विषय नहीं । स्वयं वैष्णव आचार्यों के अनुसार यह भक्ति-रस हर भक्ति की अनुभूति में नहीं आता, इसके सहृदय या अनुभवकर्ता विरले ही होते हैं । इस विशुद्ध-सत्त्व रूप रति के उदय के लिए भी लम्बी भाव-साधना और संस्कारों की अपेक्षा है । रसत्व के लिए जैसे भाव के स्थिर संस्कारों की अपेक्षा है, वैसे ही भक्ति-रस के आस्वादन के लिए प्रमाता में भक्ति-रति की सुस्थिर वासना और संस्कार अपेक्षित हैं । इस प्रकार इस भक्ति-रस के स्थायी भाव की वासनारूपा अवस्थिति, जो प्रमाता में किसी भी रस की अनुभूति के लिए अनिवार्यतः अपेक्षित होती है, बड़ी ही सीमित है, जब-सामान्य के लिए संवेद्य कदापि नहीं ।

फिर, वैष्णव सम्प्रदायों में भी इस भक्तिरूपा रति का स्वरूप अपने-अपने सम्प्रदायों की विशिष्ट दृष्टियों के अनुरूप माना रूपों में स्वीकृत हुआ है । मधुरा रति के मान्य विभिन्न रूप तो विशुद्ध ही साम्प्रदायिक हो उठे हैं । भक्ति-रस के स्थायी भाव की इस साम्प्रदायिकता के कारण उसकी जनसामान्य-संवेद्यता और भी परिसीमित हो जाती है, और वह अपने अमीष्ट रूप में भक्त-भाव के लिए भी संवेद्य नहीं रह जाती ।

भक्ति की यह सीमित-प्रमातृता और अप्राकृतता ही काव्यशास्त्री की दृष्टि में एक काव्य-रसिक सहृदय-सामान्य के लिए उसके एक स्थायी भाव के रूप में स्वीकार

राधा-कृष्ण के अमर्षादिन उन्मुक्त शृंगार में भक्ति की अनुभूति करने का अम्यस्त नहीं है। काव्य रस में रूप में किसी रस के आस्वादन में उनके स्थायी भाव के जीवित एवं जन-स्वीकृत रूप की जाणा होती है। यही रसानुभूति की सामाजिकता है। अन भक्ति-रस की काव्यानुभूति में सामाजिकता की रक्षा के लिए एक सीमा-प्रमाणा अवश्य रखना हागी। उन्मुक्त रसिक भावना में अपनी भक्ति को प्रायः जन-सामान्य से गोप्य ही रखा है। यह भक्ति का साम्प्रदायिक रूप है और भक्तिजन अधिक है, उसकी सम्भावना काव्य शास्त्रीय भक्ति-रस के रूप में नहीं की जा सकती। इस साम्प्रदायिक भक्ति का जो भी हल्का-पुलका रूप कभी कभी प्रकट किया गया है उसका समर्थन के लिए अनेक प्रकार की व्याख्याएँ भी उनके समर्थकों की देनी पड़ी हैं। इस सबका निष्पत्ति यही है कि जन मानस भक्ति के आदर्श प्रधान रूप में एक तन्वी दूरी तक, और मधुर रूप में एक सीमित दूरी तक ही रस कोटि का आस्वादन पाता है। इस दूरी तक ही काव्य दृष्टि से वर्णनीय अवस्थाति जन सामान्य के लिए एक स्थायी भाव बनी है और इस मात्रा की सीमा में ही उस रस के काव्यात्मक परिपाक में भक्ति का रसत्व स्वीकार किया जा सकता है। जन वस्तुस्थिति के इस पक्ष का ध्यान में रखते हुए ही हम भक्ति के रसाव को स्वीकार कर सकते हैं।

निष्पत्ति यह कि काव्य रस के रूप में स्वीकृत भक्ति-रस केवल कवि के द्वारा अनुभूत रस के रूप में ही नहीं होना चाहिए, जन सामान्य के द्वारा, कहिए सहस्रतः सहस्रतः द्वारा अनुभूत भक्ति-रस होना चाहिए। इस प्रकार का काव्य रस जन के लिए भक्ति रूप स्थायी भाव जन प्रतिष्ठित संस्कारों के भेद में होना चाहिए। उसमें कवि-व्यक्तित्व एक हल्की मात्रा तक ही हर-केर सा सकता है अधिक हर-केर में भक्ति की अनुभूति रसात्मक अनुभूति न रह कर या तो भाव-कोटिक रह जायेगी या फिर भक्ति की न होकर शृङ्गारादिक भाव रसों या रसाभासों की कोटि की रह जायेगी।

भक्ति की रसात्मक अनुभूति के लिए स्वीकृत भक्तिरूप स्थायी भाव में अगवान् के प्रति आराध्य भावना और महत्त्व चेतना मूलोपाय तत्त्व है। जन-मानस इन चेतनाओं के साथ ही अपने आराध्य की भावना से युक्त है। यह तत्त्व विश्वजन-मानस द्वारा स्वीकृत है। इसका आधार पक्क रहने हुए चलन वाला काव्य भक्ति की रसकोटिक अनुभूति दे सकता है ऐसा कहा जा सकता है। इन तत्त्वों को मुला देन वाला काव्य यदि भक्ति की अनुभूति देता है तो वह उन्हीं लोगों के लिए हो सकता है जिनकी मानस पृष्ठभूमि उसी प्रकार के संस्कारों में परिचित है साधना द्वारा बनी हुई है। उसकी सहृदयता बड़ी परिधीमित होगी। आरतीय काव्य रस का रसत्व सफल सहृदय-संबन्ध पर आधारित है। इस वही से उक्त प्रकार के भक्ति-काव्य को साम्प्रदायिक रूप में ही

पुष्टिमार्गीय भक्ति का स्वरूप

डॉ० सुश्रीराम शर्मा

श्रीमद्भागवत के छठे स्कंध में पुष्टि का वर्णन 'पोषण तदनुग्रह' शब्दों द्वारा किया गया है अर्थात् पुष्टि पोषण है। यह पोषण भगवान का अनुग्रह है। अतः पुष्टि शब्द में भगवत्तृपा का ही अर्थ लेना चाहिए। इस पुष्टि का तात्पर्य विषय-वासनाओं की तुष्टि नहीं है। कामनाओं के पोषण को आध्यात्मिक मार्ग नहीं माना जा सकता। यह तो वह सौमिक पक्ष है जो आध्यात्मिक विचार का पोषण नहीं, पोषण करता है। पुष्टिमार्ग आध्यात्मिक उत्थान का माय है।

शास्त्रों में ज्ञान भक्ति रूप जिन साधन का वर्णन है, वह शास्त्रविहित साधन एक परिमित साध्य की सिद्धि करने वाला है। इस परिमिति की मर्यादा मुक्ति है। शास्त्र-विहित साधनों के बिना भी प्रभु रूपा से जो भक्त को भगवद्स्वरूप की प्राप्ति होती है, वह पुष्टिमाय साध्य समझी जाती है। इस प्रकार पुष्टि माय प्रमाण-मय से विलक्षण और अनुग्रहेय साध्य कहा जाता है।^१ इसके भी मर्यादा और पुष्टि दो भेद हैं। मर्यादा पुष्टि में आन्तरिक विधि-विधान सहकारी बनने हैं। पुष्टि पुष्टि में किसी भी विधान की अपेक्षा नहीं होती है।

विषयवान्तर प्राप्ति भगवद्स्वरूप में प्रवेश करने के अधिकारी ही नहीं हैं। अतः पुष्टि माय में विषय से पराङ्मुख करने के लिए इन्द्रिया के विषयों को भगवान की ओर मोड़ देना का विधान किया गया है। हमारे पास जो कुछ है, गृह, धन, सन्तति, स्त्री, बच्चा, चिन्तन, कीर्ति उस सबको भगवान के शरणारविन्दों में समर्पित कर देना चाहिए। हमारा सन्तति-म्लेह भगवान की ओर लगाना चाहिए। हमारे धन का सदुपयोग भगवान और भक्तों की सेवा करने में है। हमारा चिन्तन भगवान को बरण करने में

१. पुष्टिमार्गी अनुग्रहेयसाध्य प्रमाणमार्गद्वितक्षणः । (अनु माध्य ४-४-६ ।)

प्रयुक्त होना चाहिए । हमारी कीर्ति प्रभु-प्रदत्त है । इसमें उसी भगवान का वश निहित है । इस प्रकार समस्त विषयों की योजना प्रभु की ओर उन्मुख होकर भक्त को विषय-वासनाओं से निःसंगत कर देती है ।

पुष्टि मार्ग को पंचपर्वों विद्या भी कहा जाता है । पंचपर्वों में वैराग्य, सांख्य (ज्ञान), योग (कर्म), तप और भक्ति की गणना है ।^१ वैराग्यपरक होने से पुष्टि मार्ग को काम-बोपक नहीं कह सकते । काम की स्थिति पांच शत्रुओं में सर्वप्रथम आती है । शेष चार इसके परवर्ती ही नहीं, संतति स्वरूप भी समझे जाते हैं । गीता में वर्णित विमोक्ष-मार्ग के अन्तर्गत इस तथ्य की व्याख्या उपलब्ध होती है ।^२ गोपियों के प्रेम में हम इस काम-बोप की कल्पना नहीं कर सकते । वे तो कामादि समस्त विषयों का परित्याग करके भगवान के चरणकमलों में उपस्थित हुई थीं । उन्होंने सब कुछ छोड़कर एक प्रभु की शरण ग्रहण की थी । वे कुछ उदात्त प्रेम की फहराती हुई विशुद्ध, परमपूत पताकाएँ हैं । श्रीमद्भागवत के रासपंचाध्यायी प्रकरण का माध्य करने हुए भाषार्थ बलराम ने इस तथ्य को स्पष्ट रूप से अभिव्यक्त कर दिया है :

कामेन पूरितः कामः संसारं जनयेत् स्फुटम् ।
कामाभावेन पूर्णस्तु निष्कामः स्यान्न संसयः ॥

कामोपभोग द्वारा काम की पूर्ति करने से तो स्पष्ट ही मेरे-तेरेपन का संसार जन्म लेता रहेगा । अतः काम का अभाव ही पूर्ण निष्काम बनाने वाला है, इसमें संशय नहीं है । पुष्टिमार्ग में इसी निष्काम भाव वैराग्य की मान्यता है । काम का उद्बोध लौकिक शृंगार में होता है । गोपियों का प्रेम अलौकिक शृङ्गार में जाता है । वह प्राकृत विषयों के उपभोग के समान नहीं है । अलौकिक वासनाओं से सना हुआ प्रेम आगमापत्नी, क्षणिक और विनश्वर होने से नित्य, अच्युत एवं स्थायी रस की संज्ञा प्राप्त नहीं कर सकता । वह तो रसाभास है । प्रभु-प्रेम ही नित्य है, और उसी को “रसो वै सः” कहा जा सकता है । इसे अलौकिक भजनानन्द के रसज देवी जीव ही अनुभव कर सकते हैं । ऐसे ही जीव रसरूप भगवान को अपने वश में करने वाले

१. वैराग्यं सांख्ययोगौ च तयो भक्तिश्च केशवे ।

पंचपर्वेति विद्येयमा विद्वान् हरि विद्येत् ॥ (तत्त्वदीप निबंध ४८-४९ ।)

२. गीता २-६२, ६३ ध्यायतो विषयान् पुनः संसृजेत्पजायते ।

संगात् संजायते कामः कामात् क्रोधोऽभिजायते ।

क्रोधाद्विभवति सम्मोहः सम्मोहात् स्मृतिविभ्रमः ।

स्मृतिभ्रंसादबुद्धिनाशो बुद्धिनाशात् प्रणश्यति ॥

होते हैं। मर्यादा माग म पुष्टिमार्गीय भक्ति का प्रथम विध है। मर्यादा माग धार्मिक विधानों का अनुसरण करना है। उसका 'न' भी प्राकृत है। 'स्वयं कामी परम्' जम बाव्य इसकी पुष्टि करत है। स्वयं मुख विद्या प्राकृत मोक्ष ही माग नाश है। पुष्टि मार्गीय भक्ति में उग्रज ज्ञानन्द ज्ञानोक्ति और अनि प्राकृत है। यह भगवत् कृपा की बाणा है पुष्टिमाग साराण नमस्कार व विग्रह स सम्बन्ध 'जगत्' है। मर्यादा माग म वेदादि शास्त्रों व शब्दों का प्रामाण्य है। पुष्टिमाग म स्वयं भगवान और उनका वेनुनाद प्रामाण्य समझा जाता है। मर्यादा म कदा प्रमत्त है पुष्टि म रस रूप पुरुषात्तम। मर्यादा माग यही भक्ति कहना है जिसमें ज्ञान और ध्वज अर्थात् आदि भक्ति व प्रकार आत है। पुष्टि माग नाय भक्ति है जिसमें कि प्रयोग समाप्तक सञ्ज्ञात्मक भावप्रदान ही साधन समझा जाता है। मर्यादा म प्राय सामुख्य की प्राप्ति है तो पुष्टि म भगवान के अक्षरामृत का आस्वादन है। इसी हेतु इस उग्र भक्ति की मर्या भी प्राप्ति है। मर्यादा माग म बराबर व अनन्तर सन्ध्याम मन का अधिकार है पुष्टिमाग म हृत्पुत्र मेवा से सविज्ञ विषयों व विप्रयोग और भगवद् स्वयं सम्बन्धी संवत्सम अनुसंग के आश्रय होने पर सन्ध्या का अधिकार प्राप्त होना है। सन्ध्याम ग्रहण कर लेने पर भी मर्यादा माग म ध्वज भगवत् की कल्याण्य अवस्थित है। पुष्टिमाग म ध्वजनादि नमस्कार विग्रह भाव म बाधक बनते हैं अतः त्याग्य हैं। मर्यादामार्गी चित्त-स्वास्थ्य के लिए एक स्थान से दूसरे स्थान में जा सकना है। परन्तु पुष्टिमार्गी के लिए अप्राकृत विचरता गुण मानी गई है और उसका निश्चयन के लिए स्थान-परिवर्तन का निषेध है। उसका लिए एक स्थान की अवस्थिति ही बाधनीय है। पुष्टिमार्गी यदि एक स्थान से दूसरे स्थान में जाता भी है तो तब स्थानों में जहाँ भगवान के चरणचिह्न अवित हो और जहाँ उन्होंने प्रीति की हो और जो उनके हृदय में भगवद् विग्रह भाव की उद्दीप्त करने वाले हो। मर्यादा माग म सन्ध्या देह रक्षा निश्चा मीनता फिरता है पुष्टि-मार्गी का समस्त उद्यम मिश्रयोग द्वारा देहान्ताव ही होता है। इस काम में निश्चाय भ्रमण सम्भव ही नहीं है। मर्यादामार्गी धार्मिक नियम विधायों का पालन करता है। पुष्टिमार्गी मय धर्मों की छोड़कर भगवान की शरण ग्रहण करता है। मर्यादा म आकार का जप ध्यान आदि करता पढ़ता है, पुष्टि म विप्रयोग-मूढता वरत-भाष का भावन करना। मर्यादा माग बाह्यो-मुख है, पुष्टिमाग म आन्तर अनुभव की विशेषता है।

भक्ति के जो मर्यादा और पुष्टि दो भेद दिये जात हैं, उनमें मर्यादा भक्ति भगवान के चरणारविन्दों की भक्ति है पुष्टि भक्ति प्रभु के मुखारविन्दों की भक्ति द्वारा नारदादि मुनिवों ने ध्वज नीतन द्वारा भगवान का मुख सम्बन्ध उपनयन किया। यह सुनभ है। पुष्टि भक्ति द्वारा जो स्वयं भगवद् प्रदत्त है, शोधियों ने भगवान के अक्षरामृत का सेवन किया। यह दुर्गम है। मर्यादा भक्ति वेद सिद्ध होने से परतक है। पुष्टि भक्ति स्वतन्त्र है। मर्यादा भक्ति का फल सामुख्य है, पर पुष्टि भक्ति का

फल अभेद भाव का बोध है । मर्यादा भक्ति फल की अपेक्षा रखती है । पुष्टि भक्ति में फल की अपेक्षा नहीं रहती । मर्यादा भक्ति में पुरुषोत्तम धर्मस्वरूप गुहानिहित और अक्षरानन्दक व्यापी वैकुण्ठ के निवासी हैं । पुष्टि भक्ति में पुरुषोत्तम धर्मस्वरूप साक्षान् दृश्यमान और योक्तुल के निवासी हैं । व्यापी वैकुण्ठ के ऊपर गोकुल है । अतः उसका नृत्त्व भी वैकुण्ठ से अधिक है । एक स्थान पर ज्ञान है, तो दूसरे स्थान पर रस है । एक के द्वारा अक्षर ब्रह्म में लय होता है, तो दूसरी भक्ति के द्वारा पुरुषोत्तम लीला में प्रवेश होता है ।

ब्रह्मवैवर्त के अनुसार कृपि शब्द भू वाचक और रण निवृत्ति वाचक है । इन दोनों का ऐक्य परब्रह्म है जिसे कृष्ण कहा जाता है । यह नित्यानन्द के स्वरूप है और परम अवाधित सत्य है । इससे बढ़कर और कोई सीमा नहीं है । यह पुरुषोत्तम शब्द वाच्य है । इसमें समस्त लीलायें नित्य होती रहती हैं और समस्त अलौकिक, धर्म प्रकाट है । यह वैकुण्ठ में ननुर्भुज और गोकुल में द्विभुज से विद्यमान है । अपने विविध रूपों में यह भक्तों के साथ बृहद्भवन, बृन्दावन तथा व्यापि वैकुण्ठादि में रमण करता है । इस परमानन्दमय पुरुषोत्तम के भूल रूप के चार रूप हैं । एक श्रीकृष्ण शब्द वाच्य पुरुषोत्तम स्वरूप, दूसरा अक्षर स्वरूप जो अधिकारी भेद से दो प्रकार का है और चतुर्थ अक्षरार्थी स्वरूप । यह उपाधि साहित्य स्नेह बातों के लिए मत्स्यादि अवतारों के रूप में और निरुपाधि स्नेह बालों के लिए ब्रजनाथ के रूप में प्रकट होती है । अतः समस्त अवतारों की अपेक्षा ब्रजनाथ ही थोड़ा तिष्ठ होते हैं । मर्यादा मार्ग में पाप-क्षय के अनन्तर भक्ति में अधिकार प्राप्त होता है । पुष्टि भक्ति में भक्त सर्वैव शुद्ध है । एक में ज्ञानादि की सहकारिता है, दूसरी में इनकी आवश्यकता नहीं रहती ।

पुष्टि भक्ति भी प्रवाह पुष्टि, मर्यादा पुष्टि, पुष्टि पुष्टि और शुद्ध पुष्टि नामों से चार प्रकार की है ।^१ जिस पर प्रभु की कृपा है, वही पुष्टि भक्ति का अधिकारी है । जिस मार्ग में भक्त की इच्छा है, उस इच्छा द्वारा ही भगवत्कृपा का अनुमान किया जाता है । यह इच्छा भी भक्ति का ही रूप है । शुद्ध पुष्टि भक्ति का फल नित्यसीला के अन्दर प्रवेश है । भगवद्-विषयक निरुपाधि स्नेह को सर्वोत्तमभाव कहते हैं । भक्ति की यह विशिष्ट दिशा है । यही पुरुषोत्तम प्राप्ति का मुख्य कारण है । इसी कारण भक्ति के मर्यादा और पुष्टि दो भेद हैं । भगवत् के नवम स्कंध में वर्णित अम्बरीष की भक्ति मर्यादा प्रकार की है । दशम स्कंध में निरूपित ब्रजमुन्दरी गोपिकाओं की भक्ति पुष्टि प्रकार की है ।^२

१. प्रमेय रत्नार्णव में इन भेदों का निरूपण किया गया है ।

२. श्रीधर शर्मा प्रणोत अणु भाष्य की बालबोधिनी टीका के उपोद्घात, पृ० २३-२७ (शेष अगले पृष्ठ पर)

जाचाय वल्लभ न भक्ति पी बिहिता और अबिहिता दा प्रफार की माना है ।
ब्रह्मसूत्र २३३१ क अपुभाष्य ॥ व निम्न है —

भक्तिस्तु बिहिता जविहिता च इति द्विविधा । माहात्म्यानामु ईश्वरत्वन
प्रभोनिरुपाधि स्नहात्मिका बिहिता अन्यतो प्राप्तत्वान् कामादि उपाधिना सा तु
अबिहिता । एव उभयविधाया अपिनस्यामुक्तिमायकरवम् इत्याह । ' ईश्वर म माहात्म्य
ज्ञानयुक्त निरुपाधि स्नह रचना बिहिन भक्ति है । कामादि उपाधिमा म उत्पन्न भक्ति
अबिहिता है । दाना हो मुक्ति पी साधिका है ।

भक्ति बधिनी म जाचायजी न मनावज्जानिव हृष्टिवाण स भक्ति माय की
तीन स्थितियों को स्वीकार किया है स्नेह आसक्ति और व्यसन । भक्त पहले प्रभु स
स्नेह करता है । यह स्नेह धीरे धीरे आसक्ति म परिणत होता है और आसक्ति अन्त
म व्यसन बन जाती है । व्यसन स भक्त प्रभु की पूजना प्राप्त कर लेता है ।

पुष्टिमाण म जीवो के विकास का चार अवस्थाएँ मानी जाती हैं जिनके आधार
पर भक्ति भी ऊपर वर्णित चार प्रकार की हो जाती है । प्रथम प्रकार प्रवाही पुष्टि
भक्ति का है जिसम भक्त प्रभु म अनन्तकाल स प्रेम की याचना करता चला आ रहा है ।
प्रभु के प्रति भक्त का यह प्रेम जगत् के जटिल जाला म अवहित होता रहता है । फिर
भी जीव को ईश्वर से मिलन की यह आकांक्षा शाश्वत है । दूसरी मर्यादा पुष्टि भक्ति है ।
इसम भक्त मन को सब ओर से हटा कर प्रभु म लगाता है और आन्तरिक विधि विधानों
का पालन करके अपनी आसक्ति का दूढ़ा करता है । तीसरी पुष्टि-पुष्टि भक्ति है जिसम
भक्त को भगवान स प्रेम करने का व्यसन हो जाता है । चौथी गुड गुष्ट भक्ति है जिसे
भक्ति की पूण या सिद्ध अवस्था कहा जा सकता है । इसी स भक्त भगवान का कृपा पात्र
बनता है उसके अनुग्रह को अनुभव करता है और भगवान् के साथ लीला म प्रवेश करके
परमानन्द को प्राप्त होता है ।

इस प्रकार जाचाय वल्लभ द्वारा प्रवर्तित पुष्टिमार्गीय भक्ति की दो शाखाएँ
दिखाई देती हैं—एक साधन रूप और दूसरी साध्य रूप । प्रथम शाखा मे भक्त के
निष्प्रयत्न करना आवश्यक समझा गया है । प्रयत्न करने के उपरान्त जब भक्त अशक्त
हो जाये तब उसे प्रयत्न होकर प्रभु की शरण म जाना चाहिए जैसे बंदर का बच्चा

(क्षेप पिछन पृष्ठ क)

के आधार पर । (आय मूल्य प्रेस, पुना से १९२६ ई० मे प्रकाशित, प्रथम
संस्करण ।)

उद्धाल-हृद करने के पश्चात् अपनी माँ की शरण में जाता है। भक्ति की यह साधना-वस्था है जिसमें ज्ञान और कर्म—भक्ति के साध मिल-जुलकर चलते हैं। भक्ति नवधा भी इसी के अन्तर्गत आती है। पर ये साधन हैं, लक्ष्य नहीं। लक्ष्य है प्रेमा या परा भक्ति की प्राप्ति। दूसरी शाखा में भक्त को प्रयत्न करने की कोई आवश्यकता नहीं रहती। प्रभु स्वयं प्रेम-स्रोत-स्वरूप हैं, जैसे विल्ली अपने बच्चों की चिन्ता में म्याऊँ-म्याऊँ करते हुए बच्चों के पास स्वतः पहुँच जाती है उसी प्रकार प्रभु भी शरणागत भक्त को अपनाते हैं। भक्त के लिए स्वयं उसके पास आ जाते हैं, प्रकट हो जाते हैं, प्रकाशित हो उठते हैं। भक्त के लिए प्रभु की ओर उन्मुख हो जाना, हृदय में प्रभु-प्राप्ति की प्रबल पिपासा प्राप्त हो जाना अर्थात् पराभक्ति की निष्ठा दृढ़ हो जाना भर पर्याप्त है। अतः आचार्य वल्लभ के मतानुसार प्रभु के प्रति अविचल प्रेम साध्य रूप है। इस अविचल प्रेम के उत्कर्ष के लिए प्रभु-प्राप्ति की अभिलाषा, विरह-व्याकुलता का जागरण एकान्त आवश्यक है। इस विरह-व्यथा में, संयोग और मिलन की आकांक्षा में तड़पते हुए भक्त पर भगवान् स्वयं आकर कृपा करते हैं, उसे स्वयं उठा कर मोद में लेते हैं।

पुष्टिमार्गीय सम्प्रदाय में प्रवेश करने के समय भक्त को ब्रह्मसम्बन्ध कराया जाता है, जो एक प्रकार का संस्कार है। इस संस्कार में साधक अपना सर्वस्व भगवान् की समर्पित करता है और गुरु उसे “श्रीकृष्णः शरणं मम” मंत्र देता है। यह मंत्र भक्त को सर्वत्र अपने ध्यान में रखना चाहिए। ‘सिद्धान्त गुक्तावली’, ‘विवेक चर्याभय’ आदि ग्रंथों में आचार्य वल्लभ ने इस बात पर बड़ा बल दिया है कि पुष्टिमार्गीय भक्त के लिए परम आराध्य देव श्रीकृष्ण ही हैं। श्रीकृष्ण में अनन्य भक्ति-भावना, अविचल विश्वास, पूर्ण समर्पण और श्रद्धा भाव भक्त के उत्थान के लिए आवश्यक माने गये हैं। चतुःश्लोकी में आचार्यजी लिखते हैं—

सर्वदा सर्वभावेन भजनीयो ब्रजाधिपः ।
स्वस्पायमेवधर्मा हि नान्यः क्वापि कदाचम् ॥१॥
एवं सदा स्वकर्तव्यं स्वयमेव करिष्यति ।
प्रभुः सर्वं समर्थो हि ततो निश्चिन्ततां व्रजेत ॥२॥
यदि श्री गोकुलाधीशो घृतः सर्वस्मिन्ना दृढि ।
ततः किम् परं ब्रूहि लौकिकैर्विकिरपि ॥३॥
अतः सर्वात्मना शाश्वद् गोकुलेनरपादयोः ।
स्मरणं भजनं चापि न त्याज्यमिति मे मतिः ॥४॥

अर्थात् सर्वदा समस्त भावों से ब्रजाधिप श्रीकृष्ण का ही भजन करना चाहिए। अपना यही धर्म है, अन्य कुछ नहीं। भगवान् सर्व समर्थ हैं। जो कुछ मेरे लिए कर्तव्य

है उन्हे ये स्वयं कर दग एसा मान कर निर्विघ्न हो जाना चाहिए । यदि धीहृष्य को शर्वाभना हृदय में स्थापित कर लिया तो सोचिक एव कमवाण्ड द्वारा भन्त निम्न पन की प्राप्ति गय रही ? अतः सभी भाँति धीहृष्य क चरणा में प्रणत होकर उनका स्मरण और भजन करना चाहिए । यही मरा मत है ।

भगवान का यह भजन तन मन तथा धन तीनों प्रकार से होना चाहिए । भक्त का परम पुनीत इत्यथ प्रभु-सवा में अपन शरीर बंधव, विचार आदि सबका समर्पण कर देना है । भगवान और भगवद्भक्तों की सेवा में उनका सबस्व का प्रयोग होना चाहिए । पर तन और धन से भी बढ़कर मन की प्रभु-सवा में लगाना है । 'विद्वान्त मुक्तावस्थी' में आचार्यजी लिखते हैं—'हृष्य सेवा सदा कार्या मानसी सा परा मता ।' तन और धन तो मन के हाँ ऊपर है । मन सेवा में नहीं लगा है, तो शरीर और सम्पत्ति का प्रयोग सफल हो ही नहीं सकता ।

भगवद्भजन की ओर प्रेरणा देने वाला गुरु हाँठा है । जन आचार्य बल्लभ के मत में गुरु की आज्ञा का पालन प्रभु भक्ति का ही एक अंग है । आचार्य बल्लभ ने भगवान के बाल रूप की उपासना का ही प्रचार किया था परन्तु कुछ विद्वान् उनकी पुष्टि भक्ति के अन्तर्गत बाल विगौर दाम्पत्य और परकीया वान्छा भाव सभी प्रकार के भक्ति भावों का समावेश करते हैं ।

गोस्वामी विष्णुलनाथ ने आचार्यजी का अनुसरण करते हुए पुष्टि भक्ति को और भी बाग बंधाया । धीनाथ जी के स्वरूप-पूजन में आठ पहर की भाषना गृह्यार सजावट तथा कीर्तन आदि का मण्डन उन्होंने बहुत बंधव के साथ किया । आचार्य बल्लभ और उनकी पुत्र तथा शिष्य-परम्परा ने मिलकर पुष्टि भक्ति का जो स्वरूप सजा दिया उसमें नागवत् भक्ति की पूव परम्परा का तो समावेश था ही साथ ही उसमें वात्सल्य एवं मानुष भाव की रस निश्चित धारा न मिलकर सताब्दियाँ से हृदय पर पड़ी हुई निवृत्ति की छाप को धोकर दूर बहा दिया । इस भक्ति में एक विशेष प्रचार की प्रवृत्ति उत्पन्न की जा जीवन से राग करना निषेधनाती है ।

पुष्टिमासीय भक्ति का मुख्य लक्ष्य मोक्ष प्राप्ति नहीं प्रभु के प्रेम की प्राप्ति थी । प्रभु का यह प्रेम बसवत्तुपा में ही साध्य था । इस प्रेम को प्राप्त कर भक्त बंधुछ

१ आचार्य बल्लभ ग्रन्थ सूत्र, अध्याय ३, पाद ३, सूत्र ३७ क अनुभाष्य, पृ० ११०० में प्रेमपरा पुष्टिमासीय भक्ति को ज्ञान से ऊँचा पद देते हुए लिखते हैं—'एव सति (क्षेप अगते पृष्ठ पर)

जाना भी नहीं चाहता था। वैष्णव कवियों ने इस प्रेम की प्रभूत प्रशंसा की है। यह प्रेम, प्रेम से ही उत्पन्न होता है और इसी से परमार्थ की प्राप्ति होती है। इसी के द्वारा प्रेमरूप गोपाल से भेंट होती है। प्रेम पैदा नहीं हुआ, तो हरिलोला का दर्शन करना असंभव है।

(शेष पिछले पृष्ठ का)

मुख्यं यद्वृत्तज्ञानं भक्ति-मार्गकदेशव्यभिचार भावेण एकतरदितिसर्पस्वर्ण-
चक्षुषोरिव ज्ञानमवस्योस्तारतम्यं कथं वर्णनीयमिति भावः।” यहाँ ज्ञान को वे
सरसों और भक्ति को स्वर्णचक्षु की उपमा देते हैं। ज्ञान मोक्ष तक ले जाता है,
पर भक्ति प्रभु से मिला देती है।

रीतिकालीन आचार्यत्व का मूल्याङ्कन

डॉ० विजयपाल सिंह

इस शास को विभव-पुत्रों ने 'अलङ्कार शास्त्र' नाम दिया है। कुछ के अनुसार इसे 'शृङ्गार शास्त्र' ही पहना चाहिए। परन्तु 'रीति-शास्त्र' नाम ही अधिक मोहप्रिय, बहुप्रयुक्त तथा उपयुक्त है। मसूत काव्यशास्त्र में 'रीति' एक पारिभाषिक शब्द था। 'विशिष्टा पदरचना' व्याख्या सहित वामन ने (६वीं शती) इसे काव्यात्मो माना था। रीति शब्द का शास्त्रीय अर्थ हिन्दी ने आचार्यों ने ग्रहण किया। परन्तु इसका एक विशिष्ट अर्थ भी प्रचलित हुआ काव्य रचना, पद्यति तथा तत्सम्बन्धी शास्त्र। मुनशी ने भी 'कवित रीति' का उल्लेख किया है।^१ यहाँ कवि-मार्ग ही इसका अर्थ है। रीति या कवि-मार्ग के नियमों को वे 'अप्य विषय' के उपरान्त रूप में ही स्वीकार करके उसकी व्युत्पत्ति मत्ता स्वीकृत नहीं करते थे।^२ जाये के रीतिकालीन कवियों ने इस अर्थ में पद्य का भी उल्लेख किया है।^३ वेत्तव के पश्चात् बहुधा 'रीति' शब्द का प्रयोग ही मिलता है। चिन्तामणि^४, मतिराम^५, देव^६, मुरारि मिश्र^७, दास^८ प्रभृति आचार्यों ने रीति शब्द का प्रयोग किया है। अतः रीति शब्द काव्यशास्त्र अथवा काव्यशास्त्रीय विधान का वाक्य न होकर, व्यापक अर्थ में विधान अथवा शास्त्रीय विधान का ही वाक्य है।^९ इससे यह स्पष्ट होता है कि शास्त्रीय काव्य विधान तथा

- १ कवित रीति नहि जानौ, कवि न कहावौ ।
- २ ममिति विविध मुकविकृत जोऊ ।
राम नाम विनु सोह न सोऊ ॥
- ३ समुक्त बाला शासकतु वचन पय अयाप ।
- ४ रीति मुनाषा कवित की वरनत बुध अनुसार ।
- ५ सो विभक्त्य नवोदय यो वरवत कवि रसरिति ।
- ६ अपनी अपनी रीति के काव्य और कवि रीति ।
- ७ वरनत ममरजन जहाँ रीति अलौकिक होइ ।
- ८ काव्य की रीति सिखी मुखवोग्ग सों ।
- ९ हिन्दी साहित्य का बृहद् इतिहास, षष्ठ भाग, पृ० १८० ।

तत्सम्बन्धी दोष और अभिरुचि की पुनः स्थापना का यह युग था। भक्ति काव्य ने वस्तु को प्राधान्य दिया तथा शैली को गौण स्थाना। रीति काल ने इस स्थिति की प्रतिक्रिया में शैली और रूप को सुनिश्चित व्यवस्था देने का यत्न किया।^१ भक्तिकालीन आध्यात्मिक अथवा सामाजिक उपयोगितावाद के स्थान पर शैली-शिल्प के कलात्मक तत्त्वों को मान्यता दी गई। यदि उपयोगिता मानव की एक प्रमुख आवश्यकता है तो कला उसके अन्तर्भूत की एक प्रमुख प्रवृत्ति है। भक्ति साहित्य यदि एक आन्दोलन से बल ग्रहण करके हिन्दी में एक सुदीर्घ परम्परा बना सका तो रीति काल मानव मन की कलाप्रियता से बल ग्रहण करके हिन्दी में एक सुदीर्घ परम्परा स्थापित कर सका। इसीलिये इस काल के आचार्यों ने संस्कृत काव्यशास्त्र की पूर्ण समृद्ध परम्परा को भाषा के कगारों में प्रवाहित होने के लिए बाध्य किया।

रीति काल की दीर्घ अविच्छिन्न परम्परा स्वयं अपने आप में कुछ निजी शक्तियाँ रखती है, जो उसे जीवन रस देती रहतीं। उन्होंने प्रेम को अलौकिक घरातल से उतार कर, शुद्ध मानवीय लौकिक घरातल पर स्थापित किया। भक्ति काल में प्रेम को जन-जीवन के व्यावहारिक धर्म से अलग कर दिया, उसे अपने से इतर पुरुष निर्गुण अथवा सगुण के लिए समर्पित कर दिया, अपनी भावना का अपने ही हाड़-मांस के लिए कोई भी स्थान और उपयोग नहीं रहा।^२ प्रेम का भक्तिकालीन उदात्तीकरण एक सामयिक आवश्यकता और युगधर्म से प्रेरित था। रीतिकाल ने मानव की मूल भावना उसे वापस दी। प्रेम के इस उच्छलित रूप ने आचार्य-प्रथित उदाहरणों में समा कर युग रुचि का सामान्यतः तथा राज रुचि का विशेषतया परिष्कार किया। राज रुचि को काव्य और काव्यशास्त्र की ओर मोड़ कर एक प्रकार से इस काल के कवि आचार्यों ने बड़ा उपकार किया। राज्याश्रय इन रीतिकालीन आचार्यों के लिये बन्धन माना जा सकता है परन्तु साथ ही साथ उन्होंने राज वर्ग के रागतत्त्व को भी नियंत्रित किया। इस प्रकार राज्याश्रय और अपनी निजी शक्तियों के बल पर यह युग दीर्घकाल तक चलता रहा। भक्ति काल में अर्थात् सत्रहवीं शती में ही रीत्याचार्यों का कार्य प्रारम्भ हो गया था^३, पर यह धारणा इतनी सघन एवं बलवती नहीं हो पाई थी। केशवदास को रीति काल का प्रवर्तक आचार्य मानने के सम्बन्ध में चिदागों में मतभेद

१. डॉ० सत्येन्द्र : 'कला, कल्पना और साहित्य', पृ० २१२।

२. वही, पृ० २११।

३. कृपाराम का समय सं० १५६८ वि० माना जाता है और सेनापति का १७०० वि०। इस काल के आचार्य कवियों की सूची के लिये देखिये 'हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास', षष्ठ भाग, पृ० १६७-१६८।

नहीं है।^१ केवल जोर चिन्तामणि के बीच, काल भी वा छाई है उसको पाटने वाली कटिपा के अभाव में प्रस्तावना बाल और रीति बाल को जलम मान लिया जाता है। बीच की लुप्त कटिपों का अनुमान भी उक्तमय ही होगा। रीति काल का सोमा का निर्यापण सन् १७०० से १९०० तक ही होना चाहिए। सत्रहवीं और बीसवीं शती के रीति काव्य का प्रथम प्रस्तावना एवं उपग्रहण के रूप में आरम्भ किया जा सकता है। यथाय रीति काल का विस्तार तो सन् १७०० में सन् १९०० तक ही है।^२ इस प्रकार २०० वर्ष से कम का इतिहास रीति काल का नहीं है। यह अवधि इस युग के कवि-आचार्य तथा उनके कर्म के मूल्य का प्रमाण है।

इस दीर्घ कालावधि में संकड़ों ज्ञात-अज्ञात रीति ग्रन्थों की रचना हुई। इस युग के कवि-आचार्यों का परिमाण-युक्त मूल्यांकन कठिन है। बहुत से ग्रन्थ अप्रवाणित पड़े हैं, बहुत से अज्ञात हैं और बहुत से गुप्त हो गये। फिर भी प्रायः मामूली कम नहीं हैं। डॉ० नवीरधर मिश्र की सूची के नीचे^३ इस प्रकार हैं। अनकार ग्रन्थ ४६ + इस ग्रन्थ ३८ + गूढ़ार और नायिका नेत्र ग्रन्थ ३० + काव्य शास्त्र ग्रन्थ ३२ = योग ११६। हिन्दी के बृहद् इतिहास की सूची के आंकड़ों^४ इस प्रकार हैं। सर्वांग निरूपक आचार्य और ग्रन्थ १५ + सर्व रस निरूपक ग्रन्थ ११ + गूढ़ार रस निरूपक ग्रन्थ ११ + नायिका नेत्र ग्रन्थ १७ + अतवार निरूपक आचार्य ३७ (लगभग इतने ही ग्रन्थ) + विषय निरूपक आचार्य १५ (लगभग इतने ही ग्रन्थ) = योग ११६। नाथ विद्यान से सम्बन्धित केवल एक ग्रन्थ नारायण कृत 'नारायण-दीपिका' है, और कवि जिज्ञा सम्बन्धी ग्रन्थ 'कवि प्रिया'। इन आँकड़ों से रीति आँकड़ों का परिमाण-युक्त महत्त्व स्थापित हो जाता है।

इनके आचार्यत्व की भीमार्थ है। इस युग के आचार्यों के साथ कवि सत्संग था, वह सरल उदाहरणों की रचना का आधार करता रहता था। पर उदाहरण-

- १ "अतः देशव के प्रारम्भिक काल से रीति काल का प्रवर्तन स्वीकार न करके चिन्तामणि के समय से ही रीतिकाल का प्रवर्तन मानना अधिक सुस्थिरपात है। कृपाराम, कलेश और केवल की रचनाओं को रीति काव्य की प्रस्तावना के रूप में ही ग्रहण करना चाहिए। उक्त प्रस्तावना के साथ आगे के रीतिकाल का अध्ययन करने पर रीतिकाल का प्रारम्भ अठारहवीं शती से मानना होगा।" ('हिन्दी साहित्य का बृहद् इतिहास', पृष्ठ भाग, पृ० १७०।)
- २ यही, पृ० १७२।
- ३ 'हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास', पृ० ३७-४३।
- ४ पृष्ठ भाग, पृ० ३८६-३८८।

रचना या योजना भी आचार्यत्व का अंग ही माना जाना चाहिए। संस्कृत में काव्य-शास्त्रीय ऊहापोह उस कोटि तक पहुँच चुकी थी कि मौलिकता दिखाने का अवकाश ही नहीं था।^१ प्राचीन सिद्धान्तों को उपयुक्त वैज्ञानिक व्याख्या भी इन आचार्यों से प्रायः नहीं हो सकी। उदाहरण रचना, वर्णन विस्तार^२, नायिका भेद, वर्गीकरण तथा कुध्व भाषा सम्बन्धी^३ प्रश्नों के समाधान में मौलिकता के दर्शन होते हैं। नवीनता लाने का मोह प्रायः सभी आचार्यों में दृष्टिगत होता है। संस्कृत के तत्कालीन आचार्य भी न कोई मौलिक चिन्तन ही प्रस्तुत कर सके थे और न सूक्ष्म विवेचन ही। हिन्दी के आचार्यों की भाँति उनका भी झुकाव वर्णन विस्तार की ओर ही विशेष था। पण्डितराज में मौलिक चिन्तन और भेषा दिखाई देती है, परन्तु वर्णन-प्रियता से वे भी मुक्त नहीं हैं।

रीतिकालीन कवि आचार्यों का प्रतिपादन अस्पष्ट, उलझा हुआ और दोष-पूर्ण था। इसका कारण यह था कि संस्कृत काव्यशास्त्र का सम्पूर्ण ज्ञान बहुत कम आचार्यों को था। संस्कृत काव्यशास्त्र की उत्तरवर्ती परम्परा से इनका सम्बन्ध होना भी एक कारण था। वह परम्परा मौलिक चिन्तन और उद्भावना की दृष्टि से निर्जीव प्रायः हो चुकी थी। इस परम्परा में पण्डितराज ही दैर्घ्यमान नक्षत्र के समान चमक रहे हैं। कवि-शिक्षा की परम्परा से ही इसका सीधा सम्पर्क हुआ, जिसमें सिद्धान्तों की सूक्ष्म ऊहापोह अथवा परीक्षण अपेक्षित नहीं था। उसका सामान्य बोध ही पर्याप्त था।

इन आचार्यों का साहित्य-संवर्द्धन और समीक्षा पद्धति की स्थापना में जो महत्त्वपूर्ण योगदान है उसे भुला नहीं देना चाहिए। इनके प्रयत्नों से काव्यशास्त्रीय अभिरूचि सुरक्षित रह सकी। काव्य-रचना के लिये और काव्यास्वादन के लिए शास्त्रीय पृष्ठभूमि प्रस्तुत की गई। 'भाषा' काव्य का इस पृष्ठभूमि में समुचित उन्नयन और समृद्ध काव्यरूपीय विकास सम्भव हो सका। 'कवित्व विवेक एक नहि मोरे' तथा 'फलम गही नहि हाय' के आन्दोलन से प्रेरित बलवती प्रवृत्ति और परम्परा के वातावरण में काव्यशास्त्रीय परम्परा को इन्होंने जुप्त नहीं होने दिया। साथ ही कवि-कर्म के योग से शास्त्रीय चिन्ता को जहाँ क्षति पहुँची, वहाँ उसे सरसता भी प्राप्त हुई। अब यह उच्च मनोपिता-युक्त विचारक वर्ग के एकाधिकार का क्षेत्र नहीं रह गया। सामान्य कवि और रसिक के लिए भी रमणीय हो गया। इसके अतिरिक्त संस्कृतज्ञ

१. नारायणदास खन्ना : 'आचार्य भित्तारीदास', पृ० १६१।

२. डॉ० मनोहर : 'हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास', षष्ठ भाग, पृ० ४६४।

३. डॉ० मनोहर मिश्र : 'हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास', पृ० १६१।

हिन्दी आचार्यों में नीतिवत्ता का सबसे अभाव भी नहीं है। "हमारी वर्तमान जातिवत्ता की समृद्धि में इन रीतिनारों का योगदान स्पष्ट है। बौद्धिक ह्रास के उस अन्धकार युग में काव्य के बुद्धि पक्ष को जाने-अनजान पोषण देकर इन्होंने अपने उम्र से बड़ा काम किया।"^१ इनका एक पारिभाषिक और शास्त्रीय योगदान भी है। संस्कृत काव्यशास्त्र का सर्वमान्य सिद्धान्त ध्वनिवाद ही रहा है। उमका स्थान मूर्धन्य होने हुए भी उसका निवेदन प्रायः असतद्वयमप्यन्य ध्वनि के अन्तर्गत अंग रूप में ही होता रहा है। हिन्दी के रीतिनार आचार्यों ने रस को परस्परता में मुक्त किया और पूरी दा गता-विशेषों तक रसरस भूगार को ऐसी अविच्छिन्न धारा प्रवाहित की कि यहाँ "भूगार बाव एक प्रकार से स्वतन्त्र सिद्धांत के रूप में प्रतिष्ठित हो गया।"^२ इन आचार्यों की स्वसाधना इतिहासकारों की अपेक्षा पानी रहो है। नवीन दृष्टि से इसका पुनर्मुल्यांकन अपेक्षित है।

१ डॉ० नगेन्द्र 'हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास', पृष्ठ नाग, पृ० ४६७।

२ वही, पृ० ४६८।

नायिकाभेद-शास्त्र को हिन्दी की देन

डॉ० राकेश गुप्त

१. संस्कृत साहित्य-शास्त्र में नायिका भेद

नाट्यशास्त्र तथा साहित्यशास्त्र के प्रथम उपलब्ध ग्रन्थ भरत के नाट्यशास्त्र में नायिका भेद की भी संक्षिप्त रूपरेखा प्राप्त होती है। प्रसिद्ध अष्ट नायिकाओं तथा नायिका के उत्तमा, मध्यमा एवं अयमा भेदों का उल्लेख भरत ने किया है। अग्निपुराण में नायिका के केवल चार भेदों का कथन है : स्वकीया, परकीया, पुनर्भू, सामान्या। इनमें से पुनर्भू परवर्ती लेखकों द्वारा प्रायः मान्य नहीं हुई। काव्यालंकार के लेखक रुद्र ने नायिका के मुख्य विभाजन के अन्तर्गत जिन सोलह भेदों का उल्लेख किया है, वे बाद में प्रायः सभी लेखकों द्वारा स्वीकृत हुए। रुद्र भट्ट ने अपने 'शृंगारतिलक' में भरत और रुद्र के आधार पर नायिका के तीन वर्गीकरण प्रस्तुत किए, जिन्हें आगे चल कर मान्य विभजनों के रूप में मान्यता प्राप्त हुई। ये वर्गीकरण इस प्रकार हैं—

प्रथम वर्गीकरण (१६ भेद)

नायिका : स्वकीया, परकीया, सामान्या।

स्वकीया : मुग्धा, मध्या, प्रगल्भा (प्रौढा)।

मध्या तथा प्रगल्भा : धीरा, मध्या (पीराधीरा), अधीरा।

मध्या तथा प्रगल्भा पुनः : ज्येष्ठा, कनिष्ठा।

परकीया : कन्या (अनूढा), उन्ना (परोढा)।

द्वितीय वर्गीकरण (८ भेद)

नायिका (अवस्थानुसार) : स्वावीनपतिका, उत्क्रा (विरहोत्कण्ठिता अथवा

उत्कटिता) वासनसृजिका (वासनसृज्या), सपिता (नमहातरिता), विप्रनम्या, सदिता, अग्निमारिका, प्रोपितप्रेयसी (प्रोपितपतिका अथवा प्रोपितभर्तृका) ।

तृतीय वर्गीकरण (३ भेद)

नायिका, उन्नमा, मध्यमा, अधमा ।

इत्येक' के लेखक घनश्याम न एन तीना वर्गीकरण को इसी ऋग्य में स्वीकार किया है । मरुत्वनोक्तभरण' और 'शृङ्गार प्रकाश' के लेखक नाग न दशपिनादिका के विभाजन के सम्बन्ध में काफ़ी मौलिकता दिखाई है, किन्तु उनके वर्गीकरण किसी भी परवर्ती लेखक द्वारा मान्य नहीं हुए । नायिकाभेद-विस्तार के क्षेत्र में 'रसमञ्जरी' के लेखक भानुदत्त न महत्वपूर्ण मौलिक कार्य किया है । प्रथम और द्वितीय वर्गीकरणों के अन्तर्गत उन्होंने कुछ नवीन उपभेद दिये हैं, तथा एक अनुपम वर्गीकरण की भी कल्पना की है, जो सर्वथा मौलिक है । प्रथम वर्गीकरण के अन्तर्गत उन्होंने अब तक अधिभाजित मुग्धा के चार तथा परोक्षा के छः भेद दिये हैं—

मुग्धा ज्ञानघोषना, अज्ञानघोषना ।

मुग्धा पुनः नवाङ्गा, विधायनबोका ।

परोक्षा मुक्ता (वृत्त, वर्तमान्यमान तथा वृत्तवर्तमान्यमान मुखगोपना), विदग्धा (वाग्बिदग्धा, क्रियाविदग्धा), ससिता, कुनटा, अनुसयाना (प्रथमा, द्वितीया, तृतीया), मुदिता ।

द्वितीय वर्गीकरण के अन्तर्गत प्रोप्यत्यतिरा (प्रवत्यत्यतिरा) नाम के एक नवीन भेद की कल्पना की गई है, तथा अभिसारिका के तीन उपभेद माने गए हैं— ज्योत्स्नाभिसारिका (शुक्लाभिसारिका तमिस्राभिसारिका), (वृष्णाभिसारिका), दिवसाभिसारिका । उनका मौलिक वर्गीकरण इस प्रकार है—

चतुर्थ वर्गीकरण

नायिका अन्यसम्भोगदुग्धिता, वप्रोक्तिगविता (वविता), मानवती ।

वत्राक्षिगविता प्रेमगविता, सौन्दर्यगविता (रूपगविता) ।

मानवती लघुमानवती, मध्यमानवती, गुरुमानवती ।

रसांनवमुपाकर' के लेखक शिामुपास न प्रथम वर्गीकरण के अन्तर्गत सामान्या

के दो भेद किए हैं : रक्ता, विरक्ता । प्रसिद्ध आचार्य विश्वनाथ ने अपने ग्रन्थ 'साहित्य दर्पण' में मुग्धा के पाँच, मध्या के पाँच तथा प्रगल्भा के छः नवीन उपभेद किए हैं, जो इस प्रकार हैं—

मुग्धा : प्रथमावतीर्णयौवना, प्रथमावतीर्णमदनविकारा, रसिवासा, मानमृदु, समधिकलज्जावती ।

मध्या : विचित्रसुरता, प्रसङ्गस्मर, प्रसङ्गयौवना, ईष्यप्रगल्भचक्षुः, मध्वम-प्रीडिता ।

प्रौढा (प्रगल्भा) : स्मरान्धा, नाडताक्ष्या, समस्तरतकोविदा, भावोन्नता, वरप्रीडा, आक्रान्तनायका ।

महाप्रभु चैतन्य के शिष्य कृष्णोत्सामी ने अपने ग्रन्थ 'ब्रजवलनीलमणि' में सामान्या का कथन नहीं किया है, तथा मुग्धा, मध्या और प्रगल्भा नाम के भेद स्वकीया और परकीया दोनों में माने हैं । विश्वनाथ-कृत उपभेदों से मिलते-जुलते मुग्धा के छः, मध्या के चार तथा प्रगल्भा के मात्र उपभेद भी उन्होंने किए हैं—

मुग्धा : नवयया, नवकामा, रतीवामा, सखीवत्ता, सखीदरतप्रयत्ना, रोपकृत-वाष्पमीना ।

मध्या : समानलज्जामदना, प्रोक्षसारण्यशालिनी, किंचिप्रथस्फोक्ति, मोहान्त-सुरतक्षमा ।

प्रगल्भा : पूर्णतारुण्या, मदान्धा, उररतोत्सुका, भूरिभावोद्गमभिज्ञा, रसा-क्रान्तवत्सभा, अतिप्रौढोक्ति, अतिप्रौढचेष्टा ।

२. हिन्दी नायिका भेद : भूमिका

हिन्दी आचार्यों के आचार्यत्व की प्रायः सन्देह की दृष्टि से देखा गया है । इस अवसर पर उक्त विषय के विस्तार में न जाकर केवल इतना कहना पर्याप्त होगा कि विश्व आश्रयदाताओं और ईर्ष्यासु सहकर्मियों के बीच रीति काल का कोई भी कवि-आचार्य साहित्यशास्त्र के अवगुण और सन्देहास्पद ज्ञान के आधार पर अपनी प्रतिष्ठा अक्षुण्ण रखने में समर्थ नहीं हो सकता था । शय के माध्यम के अभाव के कारण यद्यपि वे अपने ग्रन्थों में लिखित रूप से अपने विशिष्ट मतों के समर्थन में गम्भीर विवेचन नहीं कर सके, परन्तु विद्वत्प्रौढियों में मौखिक रूप से उन्हें ऐसा अवश्य करना पड़ता होगा । भतिराम और पद्माकर जैसे लोकप्रिय कवि-आचार्यों ने प्रायः आनुदत्त का अनुसरण करते हुए नायिका के अनेक नवीन भेदोपभेदों की किन्हीं पुष्ट

तकों के आधार पर ही अस्वीकार किया होगा। सडन-मडन-भय गम्भीर विवेचन के अभाव में यदि स्पष्ट रूप से नवीन भेदाभेदों और मौलिक वर्गीकरणों को ही आचामत्व की बसोटी माना जाए तो कम-से-कम नायिकाभेद के क्षेत्र में हिन्दी आचार्यों की देन अज्ञाधारण समझी जाएगी। मस्तुन नायिकाभेद की रूपरेखा प्रस्तुत कर चुकने के परवाह यहाँ हम संशय में यह देसन का प्रयत्न करेंगे कि हिन्दी लेखकों ने उपर्युक्त चारों वर्गीकरणों के अन्तर्गत कौन-से नवीन भेदोपभेद कल्पित किए हैं तथा इनके अतिरिक्त कौन-से मौलिक वर्गीकरण प्रस्तुत किये हैं।

३ प्रथम वर्गीकरण

(क) इस वर्गीकरण के अन्तर्गत नायिका के स्वकीया, परकीया, सामान्या तथा स्वकीया के मुग्धा, मध्या, प्रगल्भा भेद प्रायः सभी हिन्दी लेखकों ने स्वीकार किए हैं। केवल कृपाधर ने सामान्या के भी मुग्धा, मध्या, प्रौढा भेद माने हैं।

(ख) कुमारमणि, रसलीन और 'मानु' ने सामान्या का विभाजन इस प्रकार किया है—

सामान्या स्वतन्त्रा, जन-याचकोना, नियमिता ।
नामान्या स्वतन्त्रा, जननीयाधीना, नमता, प्रेमदुःखिता ।
सामान्या जननीयाधीना, स्वतन्त्रा ।

(ग) मुग्धा, मध्या और प्रौढा के विभाजन कुछ लेखकों ने इस प्रकार किए हैं—

मुग्धा वयसवि, अविदितयोवना, अविदितकामा, विदितमनोवयस्योवना, नवोद्भा, विधग्धनवोद्भा । (चित्तामणि)

मुग्धा नवमदना, नवयोवना, लज्जावती, भ्रूषणसूचि, रतिवाना, वयः ॥ ग्निः, विधग्धनवोद्भा ।

नवयोवना ज्ञातयोवना, अज्ञातयोवना । (कुमारमणि)

मुग्धा प्रथमजकुरितयोवना, शैशवयोवना, नवयोवना, नवतजनना, नवतबधू ।

नवयोवना अज्ञातयोवना, दरपातयोवना ।

नवतजनना अविदितकामा, विदितकामा ।

नवतबधू नवोद्भा, विधग्धनवोद्भा, लज्जायासक्त-रतिकोविता । (रसलीन)

नवोद्भा मुग्धा ललिता, वयसवि, उदितयोवना । (कृपाधर)

मध्या : आरूढयौवना, प्रगल्भवचना, प्रादुर्भूतमनोभवा, सुरतिविचित्रा ।
(केशव)

मध्या : आरूढयौवना, आरूढमदना, विचित्रसुरता, प्रगल्भवचना । (चिन्तामणि)

मध्या : उन्नतयौवना, उन्नतकामा, वश्रवचना (प्रगल्भवचना), लघुलज्जा, रतिविचित्रा (गुरतविचित्रा) । (कुमारमणि तथा रसलीन)

प्रौढा : रतिप्रिया (रतिप्रीता), आनन्दमता (आनन्दसंभोहिता) । (कृपाराम तथा अनेक परवर्ती लेखक)

प्रौढा : समस्तरतकोविदा, विचित्रविभ्रमा, अकामति, लब्धापति । (केशव)

प्रौढा : प्रौढयौवना, मदनमता, रतिप्रीतिमती, सुरतिमोदपरवशा । (चिन्तामणि)

प्रौढा : अधिककामा, सफलतालभ्या, रतिमोहिनी, विविधभावा, लघुलज्जा ।
(कुमारमणि)

प्रौढा : उद्भटयौवना, मदनमाती, लब्धापति, रतिकोविदा । (रसलीन)

(घ) देव ने, जिनका रसलीन ने भी बहुत कुछ अनुकरण किया है मुग्धा, मग्ना और प्रौढा के उपभेदों की निम्नांकित आयुसीमा निर्धारित की है—

मुग्धा : नवमुग्धा अथवा अंकुरितयौवना अथवा अज्ञातयौवना (सवा बारह से साढ़े बारह तक), नवलवयु अथवा ज्ञातयौवना (साढ़े बारह से तेरह तक), नवयौवना अथवा वयःसंधि (तेरह से चौदह तक), नवतअनंगा अथवा नवोद्गा (चौदह से पंद्रह तक), सलज्जरति अथवा विश्रद्धनवोद्गा (पंद्रह से सोलह तक) ।

मध्या : रूढयौवना (सोलह से सत्रह तक), प्रादुर्भूतमनोभवा (सत्रह से अठारह तक), प्रगल्भवचना (अठारह से उन्नीस तक), विचित्रसुरता (उन्नीस से बीस तक) ।

प्रौढा : लब्धापति (बीस से इक्कीस तक), रतिकोविदा (इक्कीस से बाईस तक), आक्रान्तनायका (बाईस से तेईस तक), सविभ्रमा (तेईस से साढ़े बीबीस तक) ।

(ङ) कृपाराम ने मध्या की अतिविश्रव्यनवोद्गा भी कहा है । केशव ने प्रौढा धीरा के अन्तर्गत आकृतिगोपमा एवं आकृतिगोपमासाधरा का उल्लेख किया है ।

(च) कृपाराम तथा कुछ अन्य परवर्ती लेखकों ने ज्येष्ठा और कनिष्ठा भेद केवल मध्या और प्रगल्भा में न मानकर स्वकीया मात्र में माने हैं । कृपाराम ने इन भेदों में समाहिता नाम का एक नया भेद भी जोड़ दिया है ।

(१४) रसमीन ने पनिदु म्निता स्वनीया का उत्सव नरके उसके तीन भेद दिये हैं मूढपतिदु म्निता बानपतिदु म्निता बृद्धपतिदु म्निता ।

(३) परकीया के कुछ नवीन विभाजन इस प्रकार बिण गये हैं—

परोडा परप्रिया परविवाहिता । (कृपाराम)

परकीया हृष्टिउप्युष्टा असाध्या, साध्या । (तोष)

परकीया अमाध्या मुपसाध्या । (रसमीन)

असाध्या मुदजनसमीता दूरीयजिता धर्मसमीता अतिकान्ता, लसबिच्छिता (लसपृष्ठा) । (ताप और रसमीन)

साध्या अथवा मुपसाध्या बृद्धबधू बासबधू रोगीबधू, ग्रामबधू नपु सवबधू आदि । (तोष और रसमीन)

परकीया उदबुद्धा, उद्बोधिता । (तोष रसमीन आदि)

(५) भानुदत्त कुन परोडा के छ भेदा को परकीया के भेदों के रूप में प्राप्त हिरी के सभी लेखका ने स्वीकार किया है । कुछ सामान्य विभिन्नताएँ इस प्रकार हैं—

वृत्तवर्तित्यमाणसुरतमापना के स्थान पर (कृपाराम और रसमीन द्वारा अतिरिक्त भेद के रूप में) वतमानसुरतमापना को स्वीकार किया गया है ।

कृपाराम ने स्वयदूतिका अथवा स्वयदूती को परकीया का अतिरिक्त स्वतंत्र भेद माना है ।

कृपाराम ने अब तक अविभाजित मक्षिता के तीन भेद किए हैं श्रियात्मक्षिता, वचनक्षिता प्रत्यक्षक्षिता । तोष, जेनीप्रवीण और मुलाबराय ने लक्षिता के दो नद माने हैं हेतुक्षिता मुरतिक्षिता । निखारीदाम न इस दा के अतिरिक्त एक तीसरा भेद धीराक्षिता माना है तथा रसमीन ने मुरतिक्षिता और प्रकासक्षिता, ये दो भेद माने हैं ।

कुमारमणि और रसमीन ने परकीया व भेदोपभेदों के विन्यास में कुछ और स्वच्छन्दता भी दिखाई है । कुमारमणि और निखारीदास ने कुरटा में रसानाथ मानकर उस परकीया के भेद के रूप में स्वीकार नहा किया ।

(ज) रसलीन ने स्वकीया तथा परकीया के ये तीन-तीन भेद और माने हैं :
कामवती, अनुरागिनी, प्रेमवशक्ता ।

४. द्वितीय वर्गीकरण

(क) इस वर्गीकरण के अन्तर्गत नायिका के भरत-कृत आठ भेद तो प्रायः सभी हिन्दी लेखकों ने स्वीकार किये हैं । मानुष्य-कृत नवौं भेद प्रोप्यत्पत्तिका (अथवा प्रवत्स्यत्पत्तिका) भी अधिकांश लेखकों को मान्य है । कुछ अतिरिक्त भेद इस प्रकार हैं—

स्वागतपत्तिका (आगतपत्तिका) (कृपायम तथा अधिकांश परवर्ती लेखक)
आगमिष्यत्पत्तिका (वेनीप्रवीण और गुलाबराय)
गविता, अन्यसंभोगदुःखिता तथा मानवती । (ब्रह्मदत्त)

(ख) कैयव ने इस वर्गीकरण के अन्तर्गत आठों भेदों के प्रकाश और प्रच्छन्न दो उपभेद माने हैं ।

(ग) कुमारमणि ने इस वर्गीकरण के अन्तर्गत सभी भेदों के उपभेद किये हैं, जो इस प्रकार हैं—

स्वाधीनपत्तिका : प्रेमकविता, रूपकविता, गुणकविता,^१ यौवनगविता ।

वासकसज्जा के अन्तर्गत : एष्यत्पत्तिका (आगतपत्तिका) ।

उत्कृष्टिता : कार्यविसंवितसुरता, अनुत्पन्नसंभोगा ।

अनुत्पन्नसंभोगा : साक्षाद्दर्शनानुतापा, गुणध्वन्यदर्शनानुतापा, चित्रदर्शनानुतापा, स्वप्नदर्शनानुतापा ।

विप्रलम्बा : पतिवन्धिता, सखीवन्धिता ।

सखिडता : घोर, अपौरा, शौरवीरा^२, वक्रोक्तिगविता सखिडता, मानवती, अन्यसंभोगदुःखिता ।^३

१. भिलारीदास और चिहारीलाल भट्ट ने भी इन तीन कविताओं को स्वाधीन-पत्तिका के अन्तर्गत माना है ।

२. भिलारीदास और ब्रह्मदत्त ने भी घोरदि भेदों को सखिडता के अन्तर्गत माना है ।

३. भिलारीदास ने मानवती को सखिडता के तथा अन्यसंभोगदुःखिता को विप्रलम्बा (शेष अगले पृष्ठ पर)

बलहातरिता ईर्ष्याबलहातरिता, प्रपयननहातरिता ।
 प्रोपितपतिता प्रवत्स्यपतिता, प्रवस्यपतिता, प्रवसितपतिता ।
 अभिसारिता ज्योत्स्नाभिसारिता, वृष्णाभिसारिता, वर्षाभिसारिता,
 प्याजाभिसारिता ।

(घ) प्रोपितपतिता (प्रोपितनवृत्ता) के कुछ अन्य सेखने ने निम्नांकित उपभेद किये हैं—

रसलीन—यदिप्यत्पतिता, यच्छत्पतिता, आपदिप्यत्पतिता, भागच्छत्पतिता,
 भागतपतिता (सयोगवित्ता) ।

मिश्रादीदान्त—प्रवत्स्यपतिता, प्रोपितपतिता, भागच्छत्पतिता, भागतपतिता ।

चन्द्रोत्तर बाजयेयी तथा श्याममुन्दरदान—भूत (प्रोपितपतिता), भविष्य
 अथवा भावी (प्रोप्यत्पतिता अथवा प्रवत्स्यपतिता), वर्तमान (प्रवत्स्यपतिता अथवा
 प्रवस्यपतिता) ।

(ङ) अभिसारिका के आनुदत्त ने तीन भेद किये थे ज्योत्स्नाभिसारिका
 अथवा शुक्लाभिसारिका, तमिस्राभिसारिका अथवा वृष्णाभिसारिका, दिवताभिसारिका ।
 इनमें से प्रथम दो भेद अपिनाम हिन्दी सेखकों ने माने हैं । कुमारमणि-कृष्ण चार
 उपभेदों का उल्लेख ऊपर हो चुका है । कुछ अन्य सेखकों ने अभिसारिका के
 अन्तर्गत निम्नांकित उपभेदों का कथन किया है—

केशव त्रेमाभिसारिका, वर्षाभिसारिका, शरमाभिसारिका ।

मन्दराम अरुणाभिसारिका, वीताभिसारिका, हरिताभिसारिका ।

५ तृतीय वर्गीकरण

नायिका के उत्तमा, मध्यमा और जयमा भेदों को हिन्दी के अधिक सेखने
 ने ज्यों का त्यों स्वीकार किया है । केवल हरिऔध ने उत्तमा और मध्यमा के तबीन
 उपभेद कल्पित किये हैं जो इन प्रकार हैं—

(दोप पिछले पृष्ठ का)

के अन्तर्गत माना है । बिहारीदास भट्ट ने दोनों को खण्डिता के अन्तर्गत
 माना है ।

उत्तमा : पतिप्रेमिका, परिवारप्रेमिका, जातिप्रेमिका, देशप्रेमिका, जन्मभूमि-प्रेमिका, निजतानुरागिनी, लोकसेविका, धर्मप्रेमिका ।

मध्यमा : ध्येयविदग्धा, मर्मपीडिता ।

६. चतुर्थ वर्गीकरण

इस वर्गीकरण को हिन्दी के अधिकांश लेखकों ने स्वीकार किया है ।^१ मतिराम, देव और मन्दराम आदि ने प्रेमगविता और रूपगविता को इस विभाजन के अन्तर्गत स्वतन्त्र भेदों के रूप में माना है । कृपाराम, तोप, कुमारमणि, रसलील और भिखारीदास आदि ने वक्रोक्तिगविता (अथवा गविता) के अन्तर्गत गुणगविता नाम का तीसरा भेद भी माना है । कृपाराम और रसलील ने तीनों गविताओं के वक्रोक्तिगविता तथा सरलोक्ति (अथवा शुद्धगविता), ये दो उपभेद माने हैं । कुमारमणि ने यौवनगविता का भी उल्लेख किया है । देव ने नायिका के आठ अंगों के आधार पर इन आठ गविताओं की कल्पना की है : यौवनगविता, रूपगविता, गुणगविता, शीलगविता, प्रेम-गविता, कुलगविता, वैभवगविता, भूषणगविता । तोप ने इस विभाजन के अन्तर्गत कामवती, अनुरागिनी तथा प्रेमअशक्ता, ये भेद और जोड़ दिए हैं । कृपाराम ने धीरा, अधीरा और धीराधीरा भेदों को मानवती के अन्तर्गत रखा है ।

ये भेद प्रथम वर्गीकरण में उल्लिखित नायिकाओं में से (मुग्धा, मध्या, प्रगल्भा, परकीया, सामान्या) किस-किस पर लागू होते हैं, इस सम्बन्ध में भी हिन्दी के कतिपय आचार्यों ने मौलिक विवेचन किया है । कृपाराम के अनुसार स्वकीया अथवा सामान्या ही अग्यसंभोगदुःखिता हो सकती हैं, परकीया नहीं । प्रतापनारायणसिंह के मत से यह वर्गीकरण केवल प्रौढा अथवा प्रगल्भा पर ही लागू होता है, जिसमें परकीया और सामान्या भी सम्मिलित हैं । जगन्नाथप्रसाद 'भावु' के मतानुसार मुग्धा को छोड़कर अन्य सभी नायिकाओं का सम्बन्ध इस विभाजन से है । हरिऔष के विचार से यह विभाजन यद्यपि मध्या और प्रौढा के लिए अधिक उपयुक्त है, तथापि परकीया और सामान्या पर भी लागू किया जा सकता है । पर प्रभुदयाल मीतल ने जोर देकर कहा है कि केवल मध्या और प्रौढा को ही समुचित रूप से इन भेदों में बाँटा जा सकता है ।

१. जैसा हम द्वितीय वर्गीकरण पर विचार करते समय देख चुके हैं, कुमारमणि, भिखारीदास, श्यामदत्त और बिहारीलाल सट्ट ने इस वर्गीकरण की स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार न करके इसके अन्तर्गत उल्लिखित भेदोपभेदों को द्वितीय वर्गीकरण में ही समाविष्ट कर दिया है ।

७ अन्य वर्गीकरण

अन्य वर्गीकरणों में नामिका या पद्मिनी, चित्रिणी, शम्भुनी और हस्तिनी में विभाजन अपना विशेष महत्त्व रखता है। पद्मिनी का उत्तर हिन्दी साहित्य में प्रायः हुआ है। हिन्दी में यह वर्गीकरण नेशनल द्वारा चलाया गया है, और उन्होंने इस कोम्पोज के रति रहस्य से किया है। नेशनल का अनुसरण करते हुए सुन्दर, तोप, दब रमलीन जहाजस्त भावु' हरिऔध और प्रभुदयाल शीतल आदि ने भी इस विभाजन का स्वीकार किया है।

दब को नई मौलिक वर्गीकरण प्रस्तुत करने का श्रेय प्राप्त है। अपने एक विभाजन में उन्होंने विभिन्न जातियों को नायिकाओं का वर्णन किया है तथा दूसरे में देश के विभिन्न राज्यों की रमणियों का। यद्यपि नायिकाभेद के अन्तर्गत उनके ये विभाजन साम्प्रदायिक दृष्टि से स्वीकृत नहीं हो सके किन्तु इन विभिन्न जातियों और प्रदेशों की रमणियों के रूप, स्वभाव, व्यवहार, वेशभूषा आदि के सम्बन्ध में दब का सूक्ष्म निरीक्षण पर आधारित असाधारण ज्ञान का परिचय अवश्य मिलता है।

८ उपसंहार

उपरोक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि साहित्य शास्त्र के अन्य भगों के सम्बन्ध में स्थिति चाहे जो हो किन्तु वहाँ तक नायिकाभेद का सम्बन्ध है, हिन्दी कवि-आचार्यों की दृष्टि में उपमा की दृष्टि में नहीं देखी जा सकती। इस शास्त्र की सीमाओं पर विचार करते हुए (भूतद्वारा रस और नायिकाभेद जिसके अंग हैं) तथा यनाविज्ञान एवं तत्कालीन की दृष्टियों से प्रस्तुत निबन्ध के रसक द्वारा नायिकाभेद की जो रूपरेखा तैयार की गई है, उसका सखिण उत्तर यह अग्रानामिक न होगा।^१ ये वर्गीकरण इस प्रकार हैं—

प्रथम वर्गीकरण—सामाजिक सम्बन्ध के आधार पर

नायिका अनूठा स्वकीया, परकीया।

१ इन वर्गीकरणों के सम्बन्ध में विस्तृत विवेचन के लिए लेखक का शोध ग्रन्थ 'स्टडीज इन नायक-नायिकाभेद' देखिए।

द्वितीय वर्गीकरण—तज्जा के अनुपात के आधार पर

नायिकाः मुग्धा, मध्या, प्रगल्भा ।

टिप्पणी—प्रथम वर्गीकरण के प्रत्येक भेद पर यह विभाजन लागू है ।

तृतीय वर्गीकरण—नायिका के प्रति नायक के प्रेम की मात्रा के आधार पर

नायिका : स्वाधीनवत्सलभा, ज्येष्ठा, समहिता, कनिष्ठा ।

टिप्पणी—प्रथम तथा द्वितीय वर्गीकरणों में उल्लिखित प्रत्येक भेद इस प्रकार विभाज्य है ।

चतुर्थ वर्गीकरण—नायक-साम्येक्ष परिस्थिति के आधार पर
(१६ भेद चार वर्गों में)

(१) प्रवत्सलवत्सलभा, विरहपीडिता (पूर्वारागिनी, प्रोपितप्रिया, अल्पविरह-दुःखिता, गुह्यनपरवशा), आगतवत्सलभा, संयुक्ता (अथवा संयोग-आनदिता) ।

(२) अभिसारिका (अनुदा तथा परकीया अभिसारिका : शुक्लाभिसारिका, कृष्णाभिसारिका, दिवसाभिसारिका, पावसाभिसारिका, व्याजाभिसारिका), वासकतज्जा, विरहोत्कण्ठिता ।

(३) मित्रवत्सभा, अन्यसम्भोगदुःखिता, खण्डिता, कलहांतरिता ।

(४) गुप्ता (भूत, वर्तमान तथा भविष्यत् गुप्ता), विदग्धा (बचनविदग्धा, क्रियाविदग्धा), लक्षिता, अनुशयाना (जारागमनचित्ताकुला, सकैलाभाचित्ताकुला), मुदिता (मिलनमुदिता, मिलननिषेधमुदिता) ।

टिप्पणी—वर्ग (१) तथा (२) की प्रत्येक परिस्थिति प्रथम तीन विभाजनों के अन्तर्गत किसी भी नायिका के लिए सम्भव है । वर्ग (३) की भी प्रत्येक परिस्थिति स्वाधीनवत्सलभा को छोड़कर किसी भी प्रकार की नायिका के लिए सम्भव है । वर्ग (४) की प्रत्येक परिस्थिति स्वकीया एवं मुग्धा को छोड़कर किसी भी प्रकार

की नायिका के लिए सम्भव है। भूतपुष्टा तथा मुद्रिता की परिस्थिति कभी-कभी स्वकीया में भी सम्भव हो सकती है। लक्षिता और मुद्रिता की परिस्थिति कभी-कभी मृगया में भी सम्भव हो सकती है।

पञ्चम वर्गोत्थरण—प्रकृति के आचार पर

नायिका उत्तमा, मध्यमा, अधमा।

टिप्पणी—य भेद उपर्युक्त सभी नायिकाओं पर लागू है। किन्तु वल्लभान्तरिका उत्तमा नहीं हो सकती।

मध्या मध्यमा तथा प्रगल्भा मध्यमा। लक्षिता होने पर, नायक के प्रति अपने व्यवहार के आधार पर वीरा, अवीरा, धीरावीरा।

अधमा लक्षिता ही मानवती होती है।

अधमा स्वाधीनशक्तिका अधवा अधमा म्रष्टा ही सौन्दर्यगणिता हो सकती है।

हिन्दी-अलंकार-साहित्य

डॉ० ओम्प्रकाश

‘शिवसिंह-सरोज’ के अनुसार हिन्दी का सर्वप्रथम साहित्यिक पुष्प नाम का एक कवि था, जिसने सातवीं शताब्दी में काव्य-शास्त्र पर एक अलंकार-ग्रन्थ हिन्दी में लिखा। यद्यपि प्रमाण के अभाव में उक्त तथ्य किसी आलोचक को स्वीकार्य नहीं, फिर भी विचार करने से यह असम्भव भी नहीं जान पड़ता कि सप्तम शती में हिन्दी भाषा में काव्य-शास्त्र की कोई पुस्तक लिखी गई हो। कम विश्वास का तथ्य यह है कि सप्तम शती में, नितान्त साधारण जनता में ही सही, जिस भाषा का व्यवहार होने लगा था, वह अपभ्रंश की अपेक्षा हिन्दी के अधिक निकट है। संस्कृत भाषा और साहित्य का देश में कुछ ऐसा आधिपत्य रहा है कि देशी भाषाओं का स्वतन्त्र विकास कम ही हो सका, काव्य-शास्त्र के सम्बन्ध में तो यह और भी अधिक सत्य है। प्राकृत तथा अपभ्रंश भाषाओं में संस्कृत से नितान्त स्वतन्त्र काव्य-शास्त्र सम्बन्धी साहित्य का अविरत सृजन हो रहा था—यहाँ तक कि संस्कृत-ज्ञान से शून्य व्यक्ति भी भारतीय काव्य-शास्त्र का सामान्य ज्ञान हिन्दी भाषा के माध्यम से प्राप्त कर सकता है; अन्य प्रादेशिक भाषाओं में इस प्रकार का न युग आया और न इस वर्ग का साहित्य है। अस्तु, सप्तम शती में भारतीय काव्य-शास्त्र पर देश भाषा में एक पुस्तक लिखी गई हो, यह कोई अविश्वसनीय आश्चर्य का तथ्य नहीं।

काव्य-शास्त्र सम्बन्धी उपलब्ध सामग्री के अनुसार हिन्दी में केशवदास ही सर्वप्रथम आचार्य हैं। केशव से रामदहिन मिश्र तक चार सौ वर्ष का अपार साहित्य है, जिसके रचयिता असंख्य हैं; कदाचित् ही कोई ऐसा मण्डल हो जहाँ किसी भी व्यक्ति ने काव्य-शास्त्र पर कुछ न लिखा हो; कदाचित् ही कोई ऐसा साहित्यिक परिवार हो, जिसके पूर्व पुर्वों में से कोई भी उस बहती गंगा में एक डुबकी न लगा रहा हो। अभी पर्याप्त खोज नहीं हुई, फिर भी यावत् प्रयत्न से यह विष्कर्ष निकाला जा सकता है कि काव्य-शास्त्र सम्बन्धी साहित्य हिन्दी (ब्रजभाषा) की एक अनन्य विशेषता है, और जिस गाथा में इस साहित्य की सृष्टि हुई थी, उस माना में किसी

अप्य साहित्य की नहीं—अभि साहित्य की भी नहीं। काव्य शास्त्र सम्बन्धी विचारों की प्रतिष्ठा के लिए साहित्यिका १ गृह्यार्थ और नया मान्य तीन स्तरों का तो, अपने उदाहरणों में स्पष्ट जायज विचार है, एवं स्पष्ट भी निम्न तक है, जिनमें दूसरे स्तर हैं, और रसावलीन मूल्यता द्वारा काव्य शास्त्र के उदाहरण निम्न बात साहित्यिक भी पयाप्त है। यदि सुदृष्ट की दृष्टि में देखा जाय तो नहीं प्रचलित छद्म स्तर साहित्य में उदाहरण हनु स्वोकार विवेक यत् २। इन प्रकार यह स्पष्ट है कि प्रकृति ने निम्नता एवं व्यापकता का परिचायक यह काव्य शास्त्रीय साहित्य अपने आप में विनाश तथा महान् है।

ऊपर यह कहा गया है कि काव्य-शास्त्र सम्बन्धी साहित्य हिन्दी (वज्रभाषा) की एक अन्य विधाया है। परन्तु इसका यह अभिप्राय बर्नाई नहीं कि इन भाषाओं में इस प्रकार के साहित्य का अस्तित्वभाव है। प्राकृत तथा अवधन भाषाओं में इन प्रकार के ग्रन्थ उपलब्ध हैं, पाप्मी-साहित्य का स्वाभाविक गुणवत्ता के बिना या फिर भी वही काव्यशास्त्र की निराल अवहता न हो सके।^१ दक्षिण की भाषाओं में इस साहित्य की भी पर्याप्त सामग्री प्राप्त होती है—तमिल में अगस्त्य ने सबप्रधान स्थान (साहित्य) इन्द्र (समीप), तथा बुद्ध (बाटक) पर लिखा था, और द्वितीय मगध युग तक साहित्यशास्त्र के स्वतन्त्र नियम विकसित हो चुके थे, वस्तु (पोरत) का 'जहम्' तथा 'पुरम्' में विभाजन एवं 'अहम्' के सम्बन्ध से निम्न निम्न व्यस्थाओं, श्रुतुभा, काना आदि के नियम सृष्टि नियमों के समानान्तर प्रणीत हुए भी मौलिक हैं। चैतन्य महाप्रभु के प्रभाव से उदात्त में वन्द्य काव्य शास्त्र के ग्रन्थ लिख गए, जिसमें भक्ति एवं का मवनुष्य स्थान भिन्न, परन्तु इन ग्रन्थों (रूपगोस्वामी द्वारा 'भक्तिरसामृतसिन्धु' तथा 'उग्रसतीनमणि' आदि) की भाषा सरल है, बगानी नहीं। डिगन में यद्यपि काव्य शास्त्र का विकास होने के परस्पर 'वदनसगार्ड' जैसे स्वतन्त्र जलधारा का प्रादुर्भाव हुआ फिर भी काव्य-शास्त्र की जैसी सहर वज्रभाषा में आई, वैसी राजस्थानी में नहीं। 'रहीम' ने अवधी में बरखें नायिका नेद लिखा, और तुलसी की 'बरखें रामायण' अवधारा के उदाहरणस्वरूप लिखी हुई मानी जा सकती है, परन्तु बरखें की यह अवधी परम्परा जाने चलती हुई नहीं मिलती, अवध प्रान्त के

१ पाप्मी भाषा में 'सुबोपालकार', 'कविसारपकरण', 'कविसार लोक निरूपण' काव्य शास्त्र की तीन ही पुस्तकें हैं। (ए हिस्ट्री ऑफ पाप्मी लिटरेचर, भाग सकिण्ड, पृ० ६३८।)

२ सिंहलो भाषा में 'सियवासलकार' ('स्वभाषालकार') तथा कन्नड में 'कविराज भाग' दण्डी के 'काव्यालोक' से अनुप्रेरित प्रतिष्ठित अलंकारशास्त्रीय रचनाएँ हैं। (श्री कान्ते, पृ० २६।)

कवियों ने भी^१ ब्रजभाषा का आश्रय लेकर ही काव्यशास्त्र पर ग्रन्थों का प्रणयन किया है ।

हिन्दी-साहित्य में काव्य-शास्त्र के मुख्यतया तीन भिन्नकालीन प्रवाह रहे हैं : एक केशव का, दूसरा रीति काल का और तीसरा आधुनिक युग का और क्योंकि इन प्रवाहों की गति एक-दूसरे के अनन्तर ही दृष्टिगत होती है, इसीलिए आलोचकों ने तीनों में एक अविविच्छन्न सम्बन्ध-सूत्र की खोज का प्रयत्न किया है; परन्तु वस्तुतः उन प्रवाहों का अध्ययन पृथक्-पृथक् ही भिन्न-भिन्न परिस्थितियों में करना ही अधिक समीचीन है ।

अकबर का शासन कला के लिये उतना प्रसिद्ध नहीं जितना धार्मिक समन्वय के लिए; मध्यकालीन कला का प्रोद्भाव अकबर की प्रवृत्ति और नीति से परिचालित हुआ, परन्तु उसका वास्तविक विकास शाहजहाँ के शासन काल में ही दिखाई देता है । हिन्दी काव्य-शास्त्र या काव्य-कला भी शाहजहाँ के समय में ही फली फूली । मुगल शासन का इस पर कितना प्रभाव है यह इस साहित्य के लिये ब्रजभाषा भाष की स्वीकृति से अनुमानित किया जा सकता है—फारसी उस समय शासन की भाषा अवश्य थी और शिल्प कला आदि में भी ईरानी पच्चीकारी की स्वामी छाप है परन्तु साहित्य में भारतीयता का ही आधिपत्य था जिसका सबसे बड़ा प्रमाण पंडितराज जगन्नाथ है, जिनकी तुलना के लिए मुगल काल का कोई भी फारसी साहित्यिक नहीं है । मुगल शासन के वंश ब्रज में ही काव्य-शास्त्र का यह प्रवाह आया था और यह प्रवाह तत्कालीन जीवन की स्वाभाविक अभिव्यक्ति है जिसके समानान्तर कला के दूसरे रूप शिल्प, संगीत, चित्रकला आदि भी उसी प्रकार प्रोत्थित हुए थे । केशव का काव्य-शास्त्र इस प्रवाह क्षेत्र से बाहर है; वह उस युग का स्वाभाविक विकास न होकर संस्कृत-परम्परा का देशीय रूप है; यदि केशव का प्रयत्न आगे भी चलता रहता तो ब्रज-भाषा में समस्त संस्कृत काव्य-शास्त्र की देशीय छाप सुलभ हो जाती, और आज के आलोचक को केशव स्थानभ्रष्ट-से न दिखाई पड़ते ।

आचार्य केशव ने ब्रजभाषा में समस्त काव्य-शास्त्र को सुलभ बना देने का जो श्रीगणेश किया था, उसका महत्वाकन न कर सकने के कारण आज का अनुवादी आलोचक भी केशव को संस्कृत की पुरानी परम्परा का आचार्य मान मान घेंठता है, वह यह सोचने का कष्ट नहीं करता कि केशव ने भाषा में काव्य-शास्त्र को प्राप्य

१. दासकवि जयधो-प्रदेन के निवासी थे, फिर भी इन्होंने ब्रजभाषा को 'काव्य-निर्णय' जैसा काव्य-शास्त्र का अपूर्व ग्रन्थ दिया ।

बनान का मार्ग दूसरा के लिए भी प्रस्तुत कर दिया था। केवल वस्तुतः एक बड़े आचार्य या जिनका पाण्डित्य अत्यन्त है, उन्होंने काव्य-शास्त्र में जितने अंगों का विवेचन किया है, उतने अंगों का दूसरे आचार्यों ने नहीं। रीतिवाले के सामान्य प्रवाह से वे केवल इसी आचार्य पर जलज बिज जा सकते हैं कि उनका आचार्यत्व पूर्ण तथा व्यापक है एकांगी नहीं, परन्तु इसमें भी महत्वपूर्ण विशेषता केवल का कवि-निष्ठा लिखना है—रीतिवासी आचार्यों ने रस या अलंकार के लक्षण उदाहरण प्रस्तुत किये परन्तु केवल न विविध प्रार्थी युवकों को साधना का मार्ग दिखाया।

अतः केवल से काव्य शास्त्र सम्बन्धी प्रथा का प्रथम आरम्भ नहीं होता, केवल समय को उपज नहीं, रीति-माहिस्य सामयिक परिस्थितियों का स्वाभाविक विकास है, केवल आचार्यत्व की भावना से सम्पन्न ज्ञान-वर्धित युवकों के लिए काव्य शास्त्र लिख रहे थे, और वक्ता के उपकरण हैं रस तथा अलंकार—अलंकार के उदाहरणों में रस छनक रहा है और रस की चर्चा भी अलङ्कृत है, केवल वक्ता की क्रीडास्थली से दूर रहने से, रीति-ज्ञान के आचार्य वक्ताकलित वक्तावरण में ही जीवन का रस छूटने लगे। यदि अनुसंधान के फलस्वरूप केवल तथा चिन्तामणि के बीच की खाई का अन्त के लिए ऐसा साहित्य मिल जाय, जो केवल के पद-चिह्नों पर श्रद्धा दिखाई पड़े तो भी केवल से रीतिवाले का आरम्भ न माना जायगा क्योंकि उस दशा में रीतिवाले के दो भाग होंगे, पूर्वार्द्ध में केवल का अनुकरण होगा और उत्तरार्द्ध में मम्मट, जयदेव तथा विश्वनाथ का—‘प्राचीन’ तथा ‘नवीन’ सर्गों के आचार्य अलग-अलग तो रहने ही।

चिन्तामणि से पदमाकर तक के आचार्यों की सख्या अप्रमत्त है और प्रत्येक आचार्य की अपनी अपनी विशेषताएँ भी हैं क्योंकि ये आचार्य स्वच्छन्द कवि थे, पथ प्रदर्शक नहीं। आधुनिक आलोचना ने इन आचार्यों या हिन्दी के रीतिकार कवियों का बर्णन मरुतन का प्रमत्त किया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के अनुसार ‘हिन्दी के अलंकार ग्रंथ ‘चन्द्रिका’ और ‘तुलसीदास’ के अनुसार निर्मित हुए कुछ प्रथा में ‘काव्यप्रकाश’ और ‘साहित्यदर्पण’ का भी आचार्य पाया जाता है।’ इसलिए डॉ० मगध ने इन आचार्यों की संज्ञा को काव्यप्रकाश शब्दों और चन्द्रालोक शब्दों के नाम से पुनः कर इनके दो वर्ग मान लिये हैं।

यदि इन सब रीति कवियों की वर्षों वस्तु पर विचार किया जाय और केवल को इस प्रवाह से अलग मानकर चना जाय तो इन रीति कवियों की सामान्य विशेषता केवल यही है कि उन्होंने काव्य शास्त्र के सभी अंगों को ध्यान न बनाकर केवल एक या एक से अधिक अंगों के व्याख्यान से बजभाषा के सार (शाय गृह्यारण्य)

उदाहरण प्रस्तुत किये हैं; लक्षण और विवेचन की ओर इनका ध्यान नहीं है—
वस्तुतः भाषा में टीका-टिप्पणी दर्शन-शास्त्र के समान काव्य-शास्त्र में भी इतनी अधिक
हो चुकी थी कि यदि ब्रजभाषा में भी इसकी आवृत्ति होती तो जटिलता का ही
कारण बनती, आद्योपान्त तथा विवेचन प्रारम्भ करना भी सम्भव न था। अतः
रीति कवि का ध्येय भाषा के पाठक को काव्य-शास्त्र के सामान्य सिद्धान्तों से परिचिन
करा देना भर था। सरसता के कारण वह इस कार्य में अधिक सफल हो सकता था।
हिन्दी के रीति कवि ने समय ही भाग को भली प्रकार समझा और तदनुकूल आचरण
भी किया।

यदि इन रीति कवियों के पारम्परिक भेद को व्यावर्तक धर्म मानकर वर्गीकरण
किया जाय तो वस्तु की दृष्टि से ऐसा दिखाई पड़ता है कि अधिकतर वे काव्य-शास्त्र
के केवल एक अंग—प्रायः अलंकार-अन्यथा रस (नायिका-भेद), कहीं-कहीं छंद—के ही
लक्षण-उदाहरण प्रस्तुत किये हैं; केवल कुछ एक ने एक से अधिक अंग (अलंकार, रस,
शब्दशक्ति, गुण-दोष) का प्रसंग चलाया है। तब इन कवियों के दो वर्ग बने—एकांग-
निरूपक तथा अधिकांग-निरूपक। एकांग-निरूपकों के अलग-अलग वर्ग बन सकते
हैं—अलंकार-निरूपक, नायिका-भेद-निरूपक, छन्दो-निरूपक आदि। इस युग में
अलंकार-निरूपकों का ऐसा बोलचाल था कि मिथ-बन्धुओं ने इस काल का नाम ही
'अलंकृत-काल' दे दिया।

यदि इन रीति कवियों का, इनकी काव्यविषयक मान्यताओं का ध्यान में रख
कर, सम्प्रदायों में वर्गीकरण किया जाय तो कुछ तो रस-सम्प्रदाय के अन्तर्गत रहे जा
सकेंगे, शेष अलंकार-सम्प्रदाय के अन्तर्गत। परन्तु इस साम्प्रदायिक भावना का
हम को आरोप करना पड़ेगा, रीति कवि स्वयं इसके लिये अप्सर नहीं होते; भूषण ने
अलंकार का ग्रन्थ लिखा परन्तु मीर रस को वाणी का उद्धारक माना; रस को महत्त्व
देने वाले भी अलंकार-विषय में सबसे अधिक रमते रहे। वस्तुतः उस युग में 'रस'
शब्द 'शौबानुदास' का पर्याय था। इसीलिए उसकी अभिव्यक्ति जितनी नायिकाभेद
से हो सकती थी, उतनी ही अलंकार-निरूपण से भी।

यदि इन रीति कवियों की निरूपण-शैली पर ध्यान दें तो कम से कम तीन
प्रकार की शैलियाँ हैं—एक ही छंद में लक्षण और उदाहरण फिट कर देना, लक्षण
के लिये अलग छंद और उदाहरण के लिये अलग, तथा लक्षण के अनन्तर ऐसा वर्णन
जिसमें उदाहरण भी बन सके। प्रथम पर 'चन्द्रालोक' का प्रभाव है, द्वितीय पर
'काव्यप्रकाश' का, तृतीय पर विद्यानाथ के 'प्रतापछन्दशोभूषण' का। इन शैलियों के
अतिरिक्त ढ़लह की स्वतंत्र शैली है, वे एक साथ लक्षण देकर फिर एकत्र उदाहरण

द देते हैं। ध्यान रखना होगा कि ये रीतियाँ सस्कृत के उत्तर आचार्य या द्रव्य में ही प्रारम्भ नहीं होनी, इनके बीज भी पहले से मिलते हैं और इनकी स्वीकृति भी हो चुकी थी—जिन आचार्यों की प्रसिद्धि थी उनके अपनाने से इन रीतियों को इन आचार्यों से सम्बन्धित नाम मिल सकता है।

चन्द्रालोक मंसी तथा काव्यप्रकाश-जो से यह अब तो बदायि नहीं मिला जा सकता कि 'चन्द्रालोक' तथा 'काव्यप्रकाश' के सिद्धान्तों को भी उत्तर रीति कवि न स्वीकार कर दिया अधिक से अधिक यह कह सकते हैं कि लक्षण-उदाहरण सम्बन्ध में अमुक रीति कवि पर जयदेव का प्रभाव है, अमुक पर मम्मट का और अमुक पर विद्यानाथ का। क्या मंसी का प्रभाव विषय को प्रभावित नहीं करता ? उत्तर मचमुच कठिन है। 'चन्द्रालोक' की मशहूर रीतियों को अपनाकर भी अनक रीतिकवि जयदेव का अनुकरण नहीं कर सके हैं 'काव्यप्रकाश' का नाम लेने वाले मम्मट के सिद्धान्तों को समझते भी थे या नहीं—यह विचारणीय है। अस्तु, एसा ज्ञान होता है कि किसी आचार्य विग्रय या पुस्तक-विशेष का नाम लेने पर भी रीति कवि उससे थोड़ा अथवा सिद्धान्तों में प्रभावित हुआ हो—यह आवश्यक नहीं। जिनमें चन्द्रालोक मंसी है, उन पर प्रभाव 'चन्द्रालोक' की अपेक्षा 'दृवसमानन्द' का अधिक है।

काव्यप्रकाश मंसी से अभिप्राय क्या है ? मम्मट प्रौढ़ आचार्य थे, उन्होंने पूर्ववर्तियों आचार्यों का अध्ययन करने के उपरान्त अपन लक्षणों में अन्वय व्यतिरेक का ध्यान रखा और कम हुए लक्षण बनाये, अतः यह स्वाभाविक हो गया कि उनके उदाहरण लक्षणों से पृथक् रहते। लक्षण तो पक्ष में थे परन्तु विषय का पूर्वापर सम्बन्ध मध्य की योजना द्वारा सम्भव हुआ, वृत्ति को जाना पड़ा और उदाहरण अन्य-रचित रखने पड़े। कारण यह कि मम्मट आचार्य थे, कवि उतने नहीं, और उनका उद्देश्य प्रतिपादन का सरसता नहीं। अतः काव्यप्रकाश मंसी की विशेषताएँ निम्न-लिखित हैं—

- (क) लक्षणों में कसावट।
- (ख) वृत्ति (मध्य)।
- (ग) अन्य रचित उदाहरण।
- (घ) लक्षण और उदाहरण के लिए परस्पर स्वतन्त्र छन्द।

यदि इन विशेषताओं का ध्यान में रखकर निम्न दिया जाय तो कहना होगा कि रीति कवियों में काव्यप्रकाश मंसी है ही नहीं—'काव्यप्रकाश' के प्रति थोड़ा अवश्य

अर्पित की गई है। लक्षण और उदाहरण के लिए स्वतन्त्र-स्वतन्त्र छन्द का प्रयोग-नाम ही काव्यप्रकाश-शैली नहीं है, इससे अधिक महत्त्व तो अन्यरचित उदाहरण योजना का है (ऊपर विशेषताओं का क्रम महत्त्व के अनुसार रखा गया है)। काव्यप्रकाश-शैली की अपेक्षा तो काव्य-प्रकाश का प्रभाव कहना अधिक उपयुक्त है क्योंकि मम्मट-स्वीकृत काव्य स्वरूप अति उदार है, उसमें समन्वय का ध्यान रख कर सामान्य दृष्टिकोण की पूर्ण रक्षा की गई है—शब्द और अर्थ के अनन्य समन्वय को काव्य कहते हैं, यह दोपरहित तथा गुणसहित हो, अलंकार न हो तो भी कोई बात नहीं। मम्मट और जयदेव में नितान्त विरोध नहीं, अलंकार के सार्वभौमिक महत्त्व पर मतभेद है।

‘चन्द्रालोक’ का मत तो स्पष्ट है कि जयदेव अलंकार की अवहेलना नहीं देख सकते। रीतियुग अलंकार का युग था, अतः उसमें अलंकार की अवहेलना का प्रयत्न नहीं आता और यह कहा जा सकता है कि रीति कवियों पर ‘चन्द्रालोक’ का प्रभाव है, परन्तु यह कथन सत्य के अत्यधिक निकट नहीं। इस युग में कला या अलंकार की ओर जनता की स्वाभाविक रुचि थी; काव्य में भी अलंकार को प्रतिष्ठा मिली; और ‘चन्द्रालोक’ तथा ‘कुवलयानन्द’ का सम्मान हो गया। जयदेव के समान अनेकांग-निरूपण हिन्दी के तथाकथित चन्द्रालोकी आचार्यों ने नहीं किया, ‘भाषाभूषण’ तक पर अलंकार प्रकरण में ‘कुवलयानन्द’ का प्रभाव है। अतः प्रभाव की दृष्टि से तो यही कहना अधिक उचित है कि अधिकतर रीति कवियों पर ‘कुवलयानन्द’ का प्रभाव है।

जयदेव ने लक्षण-उदाहरण-समन्वय की एक शैली का संस्कृत में प्रचार किया, जिसको अप्पयदीक्षित ने ‘लक्ष्य-लक्षणश्लोक’ नाम से अभिहित किया है। इसकी विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

- (क) संक्षिप्त अविकसित लक्षण।
- (ख) लघुतम छन्द।
- (ग) एक श्लोक में ही लक्षण तथा लक्ष्य का समावेश।
- (घ) स्वरचित उदाहरण।
- (ङ) वृत्ति (यम) का नितान्त अभाव।

ये सभी विशेषताएँ या तो अविकसित अवस्था की शीतल हैं, या आचार्यत्व की अपेक्षा कवित्व के आधिक्य की। रीति कवियों में निश्चय ही इनका अनुकरण है, क्योंकि रीति कवि रसिक कवि एवं अग्रोद् आचार्य थे—उनमें निवेदन की रुचि अत्यल्प है। जयवंतसिंह और पद्मनाकर इसी वर्ग के थे। एक दोहे में ही लक्षण-लक्ष्य का

समावृत्त करने वाला कवि 'न'दाशोक' का सीनी में तो अनुकरण करता है, विषय में नहीं, क्योंकि 'न'दाशोक के भेद प्रभेद सबसे ही सुव्यवस्थित के अनुसार हैं।

'न'दानाथ 'न'वी का प्रभाव मानने में एक आपत्ति है। जयदेव का लक्ष्य कठ्यो योगिता की इसलिए मूढनभा से उदासीन रहकर उन्होंने एक शराक में लक्षण-लक्ष्य का दवा-दवावर भर दिया। अप्रयोज्यता में अन्याय के भेदा का भी विमृष्ट विवेक किया। इनका प्रभाव भेद के लक्षण उदाहरण के लिए स्वतंत्र इतने नित्य पड़े। हिंदी के कवियों में अप्रयोज्यता की इस विशेषता की उदाहरण कर दो। फलतः भेदों के लक्षण उदाहरण सब ही दाह में न भरे जा सकें। प्रायः भेदों के लक्षणों को रकर सदनान्तर कवि उन भेदों के लक्षण उदाहरण विमृष्ट है जिससे कठ्योयोगिता लब्ध हो जाती है। अन्तः यदि 'न'दानाथ सत्ता में अभिप्राय 'उप' छन्द मात्र ही लिया जाय तो ना हिंदी के कुछ रीति कवि इस वा के मान जा सकें हैं। अन्यथा जयदेव की एक मुख्य विशेषता (एक ही छोट छन्द में लक्षण-लक्ष्य का समावेश) यही ज्ञात है।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि विषय 'उप'दाय अवकाशों की दृष्टि में रख कर इन रीति कवियों का कोई भी वर्गीकरण निर्दोष नहीं माना जा सकता। तब इनके दो ही वर्ग हो सकते हैं—अनेकानिरूपक तथा एवानिरूपक। अनेकानिरूपक प्रकार के हैं—पहले वे जिन्होंने एक रचना में काव्य के एक से अधिक अंगों पर विचार किया है जैसे दास दश आदि दा व दूसरे जिन्होंने भिन्न भिन्न पुस्तकों में भिन्न भिन्न अंगों का विवेचन किया है जैसे मतिराम, जिनके 'ललितरत्नाम' में बलकार तथा 'सुराज' में रस की चर्चा है। हमारा विचार है कि इस श्रेणी के कवि जो अलग-अलग पुस्तकों में जलज-जलज अंगों का विवेचन करते हैं। एवानिरूपक ही हैं क्योंकि इनकी प्रवृत्ति समग्रता में और नहीं। एवानिरूपक के अन्तर्गत हैं—रसानिरूपक, अलंकारनिरूपक, छन्दानिरूपक आदि। रसानिरूपक के अन्तर्गत नायिका भेद, नसंगित, पद्मस्तु, बाण, माया आदि सभी विषयों की स्वतंत्र रचनाएँ सम्मिलित हो सकती हैं।

कवि इनमें न अपने कवि-कुल कष्टावरण की भूमिका में हिंदी के साधुगीन साहित्यियों का कुछ आश्रय दिया है—

सरन, बरन, नखदल भलित रचि रोम करतार ।

×

×

×

बोरय मत सतकवि के अर्थाशय समुद्यम ।

×

×

×

जो या कंठाभरण को कंठ करे सुख पाय ।

सभा मध्य सोभा लही, अलंकृती ठहराय ॥

‘कर्त्ता’, ‘सत्कवि’, तथा ‘अलंकृती’, ये तीन शब्द साहित्यिकों के ३ वर्गों के परिचायक हैं । ‘कर्त्ता’ वह है जो रमणीय रचना कर सके, आज की भाषा में उसको ‘कवि’ कहा जायगा, और रीति कवियों के प्रसंग में यह शब्द मतिराम, भूषण आदि उन साहित्यिकों का संकेत देता है जो लयणों की ओर ध्यान न देकर वर्णन प्रधान उदाहरणों में सिद्धहस्त थे । ‘सत्कवि’ शब्द यहां ‘आचार्य’ के लिये प्रयुक्त है, जो व्यक्ति एक से अधिक अंगों का निरूपण (एक ही पुस्तक में) कर सकता था वह उस युग का आचार्य था—हूलहू ने कदाचित् ‘सत्कवि’ शब्द का प्रयोग संस्कृत के आचार्य के लिए किया हो; परन्तु देव ने ‘पुराननि मुनि’ तथा ‘आधुनिक कवि’ शब्दों द्वारा संस्कृत के पुराने आचार्यों को ‘मुनि’ तथा संस्कृत-हिन्दी के समकालीन आचार्यों को ‘कवि’ शब्द से अभिहित किया है । हमारा विचार है कि ‘मुनि’ शब्द संस्कृत आचार्यों के लिए तथा ‘सत्कवि’ हिन्दी रीतिकालीन आचार्यों के लिए प्रयुक्त हो तो अच्छा है । ‘अलंकृती’ से हूलहू का अभिप्राय उस व्यक्ति से है जो अलंकारयुक्त कविता रच सके और अलंकार-विषय का ज्ञाता भी हो—चन्द्रालोक-मंती के जो आचार्य माने जाते हैं, वे सभी ‘अलंकृती’ हैं ।

अन्तु, तत्कालीन शब्दावली में ही रीति काल के साहित्यिकों के चार वर्ग इस प्रकार वर्णित—

१. सत्कवि—अनेक अंगों का एकत्र विवेचन करने वाले; दास, देव आदि ।
२. कर्त्ता—रीति के आश्रय से वर्णन करने वाले, मतिराम, भूषण आदि ।
३. अलंकृती—अलंकारविषय के ज्ञाता और लेखक ।
४. कवि—रीति-बिहीन रचना वाले; बिहारी आदि ।

इस पिछले वर्ग से इस स्थल पर हमको कोई प्रयोजन नहीं, फिर इस पर विचार कर लिया है । कुछ आचार्य ऐसे भी हैं जिन्होंने अलंकार-विषय के अतिरिक्त किसी अन्य

१. अलंकार मुद्रय जनतालोस हैं देव कहें,
मेई पुराननि मुनि मतम में पाइये ।
आधुनिक कविन के संमत अनेक और,
इनहीं के भेद और विविध बताइये । (भावविस्तार)

भग पर लिखा है उनका उसी अंग के अनुसार बग बनना । वहाँ तथा 'वर्ति' का क्षेत्र बड़ा व्यापक है जिसमें आचार्यत्व की प्रवृत्ति हो वह 'वर्ती', अन्यथा वर्ति तो मभी है ।

X

X

X

भारतीय ग्राह्यशास्त्र व प्रति आधुनिक अनुसंधान को यदि वाक द्वारा इसा माय तो उनकी सीधी रेखा नहीं बनती—प्रारम्भ में वह अनुसंधान उत्तरोत्तर बढ़ता चला जाता है परन्तु फिर इसकी गति कुछ बाल तक के लिए स्थिर हो गई है, नहान्तर नवीन परिस्थिति के प्रभाव से इसमें पुनः स्फूर्ति वसित होती है । विवेचन की बहानिब मौली गण का माध्यम, तथा प्रायः सप्रहोत उदाहरण ही इन जाचार्यों की सामान्य विशेषताएँ हैं, प्रत्यक्ष आचार्य अपनी कुछ विषयनाओं का प्रण करके ही आ बड़ा है अतः रीतिरानीन पिष्टपेपण की इतिथी स्वतः गव हो गई है ।

आधुनिक युग में बहिराज्य भुषारिदान से लेकर रामदहित मिथ तक के काव्य शास्त्रियों की सख्या दो दशक से अधिक नहीं और चोटी के काव्य-शास्त्री तो एक दजन से अधिक न हुए हूँ, परन्तु प्रत्यक्ष आचार्य की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं । इस हेतु वर्गीकरण की समस्या यहाँ भी हल नहीं होती । मान्यताओं के नाम पर ये सभी आचार्य ममन्वयवादी हैं । इन भारतीय आलोचकों की अपनी-अपनी विषयनाएँ अवश्य हैं परन्तु विवेचन तथा प्रतिपादन में ही, प्रतिपाद्य विषय में मौलिकता का प्रश्न इस युग में भी प्रायः ज्या-ना स्या बना रहा । लोच-रवि का समय की मांग के अनुसार प्रभूत सामग्री में से किम् ग्रहण, 'विम् अप्राहम्' पर ही आधुनिक आलोचक आचार्य बन गये हैं ।

अस्तु, आधुनिक आचार्यों के सामान्यतः दो बग बन सकते हैं—(क) प्राचीन के ही अनुसार अलंकार शास्त्र की नक्षण-उदाहरण वाली मौली पर पुस्तक लिखने वाले, (ख) अलंकार शास्त्र पर विचारालमक (प्रायः अनुसन्धान के सहारे) पुस्तक लिखने वाले । क' बग में ४ उपबग हो सकते हैं—(१) समस्त साहित्य शास्त्र पर रचना करने वाले, (२) केवल अलंकार शास्त्र पर, (३) केवल रस विषय पर, (४) अन्य अंगों पर । इसी प्रकार ख' बग के भी ४ उपबग बन सकते हैं—(१) समस्त रीति शास्त्र के विवेचक, (२) अलंकार विवेचक, (३) रस विवेचक, (४) अन्य अंगों (या अंग) के विवेचक ।

तानिका द्वारा इस वर्गीकरण को इस प्रकार दिखाया जा सकता है—

(क) वर्ग—प्राचीन पद्धति पर लक्षण-उदाहरण शैली के आचार्य :—

(अ) उपवर्ग—समस्त साहित्यशास्त्र के व्याख्याता कविराज मुरारिदान, जगन्नाथ प्रसाद 'भानु', कन्हैयालाल पोद्दार, रामदहिन मिश्र आदि ।

(आ) उपवर्ग—अलंकार के व्याख्याता—भगवानदीन, अर्जुनदास कोडिया आदि ।

(इ) उपवर्ग—रस के व्याख्याता—अबोध्यासिंह उपाध्याय आदि ।

(ख) वर्ग—विचारात्मक (प्रायः अनुसंधान के सहारे) पुस्तक लिखने वाले :—

(अ) उपवर्ग—समस्त कान्य-शास्त्र के विवेचक—डा० गुलाबराय, डा० नरेन्द्र, डा० भगीरथ मिश्र, प्रो० बलदेव उपाध्याय ।

(आ) उपवर्ग—अलंकार-विवेचक—डा० 'रसाल' आदि ।

(इ) उपवर्ग—रस-विवेचक—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, डा० भगवानदास, डा० गुलाबराय, डा० राकेश आदि ।

(ई) उपवर्ग—अन्य अंगों के विवेचक—श्री ब्रह्मीनारायण 'सुधांशु' आदि ।

यह वर्गीकरण भी ऐतिहासिक वर्गीकरण के समान निर्दोष नहीं है, क्योंकि समसामयिक साहित्यिकों का मूल्यांकन कठिन कार्य है ।

आधुनिक समालोचना और रीतिकाल

डॉ० रमेशकुमार शर्मा

द्विवेदी-युग का समाप्ति तक आत-आत हिन्दी-साहित्य में एक नया ही फलन चल पड़ा था। अपने को समय के साथ चलने वाला चैतन्य मन साहित्यकार सिद्ध करने के लिए अनेक नई मध्ययुगीन कविता—विशेषकर रीतिकालीन कविता की ओर वन्द करके आलाचना करने लगे थे। इनमें से अनेक विद्वान् रीतिकाल की कविता से केवल 'सेकिण्ड हैंड' परिचय रखते थे। पूर्व रीतिकाल की कविता ब्रजभाषा में है, इस कारण रीति काल का अर्थ ब्रजभाषा की कविता और ब्रजभाषा का अर्थ रीतिकाल की कविता लिया जाने लगा था। कमाल यह फलन होना प्रचलित हुआ कि रीतिकाल की कविता तक ही इन आलाचकान् अपने को सीमित न रखा, अपितु रीतिकाल की संस्कृति, विचारधारा, राजनीतिक तथा सामाजिक आस्थाओं को भी समेट लिया और सामूहिक रूप से स० १७०० से १९०० तक की प्रत्येक बात इन खोजों का दूषित और धिक्कारी समान लगी। इस मनोवृत्ति के बीज भारत-युग में बाध पाये थे और उनकी जड़ द्विवेदी-युग में मजबूत हुई थी तथा प्रसाद पन्त निराला युग में उसका पूर्ण विकास हुआ। श्री मुनिमानन्दन पन्त ने 'पल्लव' की श्रुति में कहा है—

“उस ब्रज की उबरी के दाहिन हाथ में अमृत का पात्र और बायें में विषपूर्ण कदारा है, जो उस युग के नैतिक पतन से बरा छलछलता रहा है। ओह, उस पुरानी गुरही में अवश्य छिद्र, अपार सरीसृप हैं।”

“इन “ ” में से जिसकी विलास वाटिका में भी आप प्रवेश करें “ ” सबकी बाधियाँ में कृत्स्न प्रेम का पुहार घत घत रसधारा में फूट रहा है “ ” कुआँ में उद्दाम जीवन की गंध आ रही है। इस तीन फुट के मखमल के सत्कार के बाहर में कविपुत्र नहा जा सकें।”^१

१ श्री मुनिमानन्दन पन्त 'पल्लव', १९४२ ई०, पृ०, ७, ६, १०।

पन्तजी का यह कथन आधुनिक काल के विचारकों के संकीर्ण तथा अन्यायपूर्ण दृष्टिकोण का प्रतिनिधित्व करता है ।

भारतेन्दु-युग तक ब्रजभाषा का बोलवाला था, फिर इन लगभग ५०-६० वर्षों में ऐसा दृष्टिकोण-परिवर्तन कैसे हुआ ? खड़ीबोली और ब्रजभाषा का झगड़ा इसका मूल कारण है ।

भारतेन्दु-युग में खड़ीबोली के गद्य का निर्माण हुआ; उर्दू भी विकसित होती जा रही थी; अंग्रेजी सरकार के प्रयासों से आवागमन के साधन बढ़ रहे थे, इसलिए देश में विभिन्न भागों के निवासी अधिकाधिक सम्पर्क में आ रहे थे; पढ़े-लिखों की सामान्य बोलचाल में खड़ीबोली का प्रयोग किया जाने लगा था; और ऐसे समय में ब्रजभाषा की एक-देशीयता सामाजिकों को खलने लगी थी । जो लोग ब्रजभाषा-भाषी नहीं थे, उनके मन में ब्रजभाषा के प्रति विशेष—या कहिए आवश्यक—मोह न था और समय की पुकार के अनुसार कविता को सार्वदेशिकता प्रदान करने के लिए खड़ी बोली का सहारा लेना ही उन्हें लाभप्रद सूझ रहा था । उन्हीं ब्रजभाषा वाले अपनी भाषा का पल्ला छोड़ना नहीं चाहते थे । यहाँ से एक सामान्य साहित्यिक विवाद का आरम्भ हुआ, जो कि आगे चलकर अपने वास्तविक स्वरूप को सोकर मामूली गाली-गलौज में परिणत हो गया । सृजनात्मक आलोचना और तर्कों का स्थान छिन्नान्वेषण तथा विष्वसारमक मनोवृत्ति ने लिया । धीरे-धीरे इस विवाद में कटुता की माया बढ़ने लगी और द्विवेदी-युग में होता हुआ यह झगड़ा आधुनिक युग में पहुँचा और उसका स्वरूप एक पक्षीय विषवमन का रह गया ।

भारतेन्दु-युग में इस विवाद का आरम्भ

१९वीं शताब्दी में लावनी और श्यालबाजी की प्रतियोगिताएं अत्यधिक प्रचलित तथा लोकप्रिय हो गई थी । डा० केसरीनारायण शुक्ल ने अपनी पुस्तक 'आधुनिक काव्यधारा' में भारतेन्दु-युग के लावनी-साहित्य के उदाहरण दिये हैं । डा० माता-प्रसाद गुप्त ने 'हिन्दी पुस्तक साहित्य' में जमशेदजी होमरखजी पीरान के 'कलगी के दिलपसन्द क्याल' (१८८२ ई०), नन्दलाल का 'तुराराम' (१८८३ ई०), आदितराम जोशिराम तथा जोशी मनसुखराम के 'कलमिनी लावनियाँ' (१८८७ ई०) तथा शम्भु-दयाल का 'अमसी व लावनी श्यालात तुरा' (१८८८ ई०) रचनाओं की चर्चा की है । श्यालबाजी तथा लावनियाँ के अखाड़े उन दिनों परस लोकप्रिय थे । श्यालबाजी के दो 'स्कूल' माने जाते हैं, 'तुरा' और 'कलगी' । अखाड़ों में इन दोनों की 'बॉलें' देखने को हजारों की भीड़ लगा करती थी । जनता की इनमें विशेष रुचि थी और लोकप्रिय

के अनुष्ण ही इनका भाषा खड़ी बोली हुआ करती थी। बाद में इन में कुछ उर्दू के शब्दों का प्रयोग भी आरम्भ हुआ। 'नाव-साहित्य' में खड़ाबाली का प्रयोग यहाँ तक जान-जात सुखर हा उठा था। लावणी और खड़ीबोली के अतिरिक्त सोरगोता में सामयिक बाला पर (खड़ाबाला में) रचना होन लगी थी। डा० नमोसागर वाष्पे ने अपनी पुस्तक आधुनिक हिन्दी-साहित्य (१८५०-१९०० ई०) में एक उदाहरण प्रस्तुत किया।^१

इसके अतिरिक्त इसाईरा और बायसमाजी प्रचारका न भा अपन नमना में खड़ी बाला का प्रयोग किया। बायसमाजी प्रचारका के भजना की भाषा सिधिन हान पर भी कुछ खड़ीबाली थी।^२ सोब-मोन तथा म्याद-लावनी रचन वाले य कवि किसी विवाह को घ्यान में रखकर खड़ीबोली में रचना नहीं कर रहे थे, अपितु तोकरवि को देखकर अपनी रचना को तोकरप्रिय और सबसाधारण के समझने योग्य बनाने के लिए ही खड़ीबोली का प्रयोग कर रहे थे। उनसे सामन ब्रजभाषा और खड़ीबोली का भगडा नहीं था। इन नवियों की इन रचनाओं का जनता ने इतना स्वागत किया कि उस काल के साहित्यचारों ने 'नाव-साहित्य' का मृजन आरम्भ कर दिया। भारते दुबई ने पूना का गुच्छा (१८८२ ई०) प० प्रतापनारायण मिश्र न मन की लहर

- १ राजा फिरंगी रेल चलाई छिन ने जाती जाती है।
 धिग ही बिल्ली धिग् ही आगरा धिग् हो भरतपुर जाती है॥
 अन्न न खाती पानी न पीती पुँआ के बल से जाती है।
 कच्ची सड़क पर वह नहीं चलती सोहे सड़के पर जाती है॥
 (आ० हि० सा० १९४८ ई०, पृ० ६१)

- २ नू प्रभु हमारा पालाहारा।
 जिनय मुनो हरि हे कर्तार।
 कोमल मन हो बया मैं राखूँ
 निमित्त दिन प्रम भोज को खाखू।
 सेवा रहूँ मैं आत्माकारी
 बुद्धि मरी रहे गुधारी।
 मेरी बाणी मोठी होवे।
 उत्तम गुण यह कभी न छोवे।
 मैं सतसग से प्यार बढाऊँ।
 छोटे माय पर कभी न जाऊँ।

—ताता देवराज कृत सप्ताशुी प्रथमा', १८८७ ई० (डा० कपिलदेव सिंह
 'ब्रजनाया बलाम खड़ीबोली', पृ० ६७)

(१८८१ ई०), पं० धीधर पाठक ने 'एकान्तवासी योगी' (१८८६ ई०), पं० बदरी-नारायण चौधरी 'प्रेमघन' ने 'कजली कादम्बिनी' (१८९० ई०), बाबू बालमुकुन्द गुप्त ने 'ओगीड़ों का संग्रह' (१८८७-९९ ई०) लिखा। पाठकजी के 'एकान्तवासी योगी' के प्रकाशन से खड़ी बोली और ब्रजभाषा का झगड़ा आरम्भ हुआ। ब्रजभाषा के पक्षपातियों को खड़ीबोली का यह 'बेजा दण्ड' बुरा लगा और खड़ीबोली वालों के साथ जनरुचि और समय की माँग थी। जेम्मे गड़ गये और भाषा-मुड़ की भेरी बज गई। लोक-नाट्य ने खड़ीबोली की नींव दृढ़ कर दी थी^१ और दृढ़ नींव पर गड़े होने के कारण खड़ीबोली ने टक्कर लेना आरम्भ कर दिया।

उर्दू का विकास होना आरम्भ हो गया था और हिन्दी से उसकी प्रतिद्वन्द्विता थी। उर्दू का सामना करने के लिए एक सर्वाङ्गपूर्ण (मद्य तथा पद्यदोनों में समर्थ) भाषा की आवश्यकता थी और खड़ीबोली के समर्थकों ने खड़ीबोली को इस आवश्यकता-पूर्ति में समर्थ समझकर उसका समर्थन करना आरम्भ कर दिया। ब्रजभाषा वालों ने भ्रमबश, इसे अनधिकार चेष्टा समझा और विरोध करना आरम्भ कर दिया। इस अन्धाधुन्य विरोध में भारतेन्दु ने साथ नहीं दिया। वास्तव में भारतेन्दु ने खड़ीबोली में कविता करने का प्रयत्न किया और उसके प्रचार का प्रयास भी किया, यद्यपि खड़ीबोली की कविता उनके मधुर मन के उपयुक्त नहीं पड़ती थी, परन्तु फिर भी युग-व्रण्डा भारतेन्दु ने खड़ीबोली के प्रचार का प्रयत्न किया।^२ कुछ लोग तो यहाँ तक

१. रासधारी, नौदंकी, जोगीड़ा, सावनी आदि गानों से खड़ीबोली का गढ़ दृढ़ करने में बड़ी सहायता मिली। इन्होंने इतने मजबूत मसाले से खड़ीबोली की ईंट जोड़ी कि सारा प्रहार निष्फल हो गया। (श्री कृष्णदेवप्रसाद गौड़ : 'आधुनिक खड़ीबोली कविता की प्रगति', १९२९ ई०, पृ० ६)
२. भारतेन्दुजी ने १ सितम्बर १८८१ के 'भारतमित्र' में प्रकाशनार्थ कुछ पद्य खड़ीबोली में रचकर भेजे थे, उन पद्यों के साथ उन्होंने विम्ब पत्र सम्पादकजी को भेजा था—

“.....प्रचलित साधुभाषा में कुछ कविता भेजी है, बेलिपेगा इस में क्या कसर है.....। तीन भिन्न छन्दों में यह अनुभव करने के लिए कि किस छन्द में इस भाषा (खड़ी बोली) का काव्य अच्छा होता, कविता लिखी है। मेरा चित्त इससे सन्तुष्ट न हुआ और न जाने क्यों ब्रजभाषा से मुझे इसके लिखने में हूना परिश्रम हुआ।” डा० केसरीनारायण शुक्ल ('आधुनिक काव्यधारा', पृ० १३४)

और फिर भारतेन्दु इसी निष्कर्ष पर पहुँचे कि उनके लिए काव्य की भाषा ब्रज ही उचित है। उन्होंने लिखा “जो हो मैंने कई बेर परिश्रम किया कि खड़ीबोली में कविता बनाऊँ, पर मेरे चित्तानुसार नहीं बनो।” (भारतेन्दु : 'हिन्दी भाषा')

के अनुरूप ही इनकी भाषा गढ़ी जानी हुआ करता थी। बाद में इन में कुछ उर्दू के मब्दा का प्रयोग भी आरम्भ हुआ। लोकसाहित्य में गढ़ीवाली का प्रयोग यहाँ तक जान-आत मुफ्त हो उठा था। सावनी और खड़ीवाली व अतिरिक्त लोकगीतों में सामयिक बाना पर (खड़ीवाली में) रचना होने लगी थी। डॉ० लक्ष्मासागर बाण्येय ने अपनी पुस्तक 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' (१८१०-१९०० ई०) में एक उदाहरण प्रस्तुत किया।^१

दमक अतिरिक्त इसादवा और जायसमाजी प्रचारका न भी अपन भजना में खड़ी बोली का प्रयोग किया। जायसमाजी प्रचारका के भजना की भाषा मिश्रित हान पर भी मृदु खड़ीवाली थी।^२ लोक-गीत तथा ग्यान सावनी रचने वाले व कवि किसी विवाद को ध्यान में रखकर खड़ीवाली में रचना नहीं कर रहे थे, अपितु लोक-रस को देखकर अपनी रचना को लोकप्रिय और सबसाधारण के समस्तन योग्य बनाने के लिए ही खड़ीवाली का प्रयोग कर रहे थे। उनके सामने राजभाषा और खड़ीवाली का भगडा नहीं था। इन कवियों की इन रचनाओं का जनता ने इतना स्वागत किया कि उस काल के साहित्यकारों ने लोक-साहित्य का मूलन आरम्भ कर दिया। भारत दुबी ने 'फूला का कुच्छा (१८८२ ई०) प० प्रतापनारायण मिश्र ने 'मन की लहर'

- १ राजा फिरगी रेल चलाई छिन में जाती जाती है।
 धिगु ही रिल्लो धिगु ही आगरा, धिगु ही भरतपुर जाती है ॥
 अन्न न खाती, पानी न पीती, धुआँ के बल से जाती है।
 कच्ची सड़क पर वह नहीं चलती, लोहे-लट्ठों पर जाती है ॥
 (आ० हि० सा० १९४८ ई०, पृ० ६१)

- २ तू प्रभु हमारा पालनहारा।
 विनय सुनो हरि हे कर्तार।
 लोमल मव हो दया मैं राखूँ
 निमित्त दिन प्रम भोज को चाखू।
 सदा रहूँ मैं आज्ञानारी
 बुद्धि मेरी रहे सुचारी।
 मेरी वाणी भीठी होवे।
 उत्तम गुण यह कभी न खावे।
 मैं सतसग से प्यार बढ़ाऊँ।
 छोटे माम पर कभी न जाऊँ।

—लाला देवराज कृत 'सप्तश्रुति प्रयना', १८८७ ई० (डॉ० कपिलदेव सिंह
 'राजभाषा बनाम खड़ीबोली', पृ० ६७)

(१८८५ ई०), पं० श्रीधर पाठक ने 'एकान्तवासी योगी' (१८८६ ई०), पं० बदरी-नारायण चौधरी 'प्रेमघन' ने 'कजली कादम्बिनी' (१८९० ई०), बाबू बालमुकुन्द गुप्त ने 'जोगीड़ों का संग्रह' (१८८७-९६ ई०) लिखा। पाठकजी के 'एकान्तवासी योगी' के प्रकाशन से खड़ी बोली और व्रजभाषा का अगड़ा आरम्भ हुआ। व्रजभाषा के पक्षपातियों की खड़ीबोली का यह 'वेजा दखल' बुरा लगा और खड़ीबोली वालों के साथ जनकवि और समय की मांग थी। नेचे गढ़ गये और भाषा-युद्ध की भेरी बज गई। लोक-काव्य ने खड़ीबोली की नींव दृढ़ कर दी थी^१ और दृढ़ नींव पर खड़े होने के कारण खड़ीबोली ने टक्कर लेना आरम्भ कर दिया।

उर्दू का विकास होना आरम्भ हो गया था और हिन्दी से उसकी प्रतिस्पर्द्धिता थी। उर्दू का सामना करने के लिए एक सर्वाङ्गपूर्ण (नछ तथा पद्य दोनों में समर्थ) भाषा की आवश्यकता थी और खड़ीबोली के समर्थकों ने खड़ीबोली को इस आवश्यकता-पूर्ति में समर्थ समझकर उसका समर्थन करना आरम्भ कर दिया। व्रजभाषा वालों ने भ्रमवश, इसे अनधिकार चेष्टा समझा और विरोध करना आरम्भ कर दिया। इस अन्वाधुन्य विरोध में भारतेन्दु ने साथ नहीं दिया। वास्तव में भारतेन्दु ने खड़ीबोली में कविता करने का प्रयत्न किया और उसके प्रचार का प्रयास भी किया, यद्यपि खड़ीबोली की कविता उनके मधुर मन के उपयुक्त नहीं पड़ती थी, परन्तु फिर भी युग-प्रस्था भारतेन्दु ने खड़ीबोली के प्रचार का प्रयत्न किया।^२ कुछ लोग तो यहाँ तक

१. रासधारी, तीरंकी, जोगीड़ा, सावनी आदि गानों से खड़ीबोली का गढ़ दृढ़ करने में बड़ी सहायता मिली। इन्होंने इतने मजबूत मसाले से खड़ीबोली को ईंट जोड़ी कि सारा प्रहार निष्फल हो गया। (श्री कृष्णदेवप्रसाद गौड़ : 'आधुनिक खड़ीबोली कविता की प्रगति', १९२६ ई०, पृ० ६)
२. भारतेन्दुजी ने १ सितम्बर १८८१ के 'भारतमित्र' में प्रकाशनार्थ कुछ पद खड़ीबोली में रचकर भेजे थे, उन पदों के साथ उन्होंने निम्न पत्र सम्पादकजी को भेजा था—

".....प्रचलित साधुभाषा में कुछ कविता भेजी है, देखियेगा इस में क्या कसर है.....। तीन भिन्न छन्दों में यह अनुभव करने के लिए कि किस छन्द में इस भाषा (खड़ी बोली) का काव्य अच्छा होगा, कविता लिखी है। मेरा चिन्त इससे सन्तुष्ट न हुआ और न जाने क्यों व्रजभाषा से मुझे इसके लिखने में हुना परिश्रम हुआ।" डा० केसरीनारायण गुप्त ('आधुनिक काव्यधारा', पृ० १३५)

और फिर भारतेन्दु इसी निष्कर्ष पर पहुँचे कि उनके लिए काव्य की भाषा व्रज ही उचित है। उन्होंने लिखा "जो हो मैंने कई बेर परिश्रम किया कि खड़ीबोली में कविता बनाऊँ, पर मेरे चिन्तानुसार नहीं बनी।" (भारतेन्दु : 'हिन्दी भाषा')

मानत है कि काव्य-क्षेत्र में सही बाजी का संचार भारतन्तु न हो गया।^१ तात्पर्य यह कि इस विवाद में कटुता भरने में भारतन्तु का हाथ बिम्बकुल नहीं था।

धीरे-धीरे यह विवाद बढ़ता गया और इसके मूल में जो ब्रजभाषा बाना की मनोवृत्ति को मकीयता का जमाने इस विवाद में आरम्भिक कटुता मान का काव्य दिया। ब्रजभाषा के समर्थक न गरीबाली बाना को 'बुद्धिहीन' और 'हठी' कहता आरम्भ कर दिया।^२ इस विवाद में विद्वशी विद्वान् भी अछूत न रहे। फ्रेड्रिक पिनाट ने गरीबाली का पक्ष था समर्थन किया,^३ किन्तु प्रियमन साहब ने गरीबाली का विरोध किया।^४ ब्रजभाषा बाना को उर्दू का अर्थ था। व समर्थने पे कि गरीबाली के सहारे उर्दू घुस जायगी। इसी अर्थ से अफ़मीन प० राधाचरण गोस्वामी ने लिखा था—

'हम अनुमान करते हैं कि यदि गरीबाली की रबिता की चेष्टा की जाए तो फिर गरीबाली का स्थान में घाटे दिना में गायी उर्दू का प्रचार हो जायगा। इसपर सरकारी पुस्तकालय में फारसी ज्ञान घुस हो पड़े, ऊपर पक्ष में भी फारसी भरी गई तो सहज ही पगडा निपट।' (हिन्दोस्थान, १५ जनवरी, १८८८ ई०)

१ "गरीबाली का काव्य-क्षेत्र में वस्तुतः संचार भारतन्तु बाबू ने किया और उसकी ओर मुकदमों का ध्यान स्वयमेव पक्ष प्रदर्शन करते हुए उन्होंने आरुपित किया।" इस प्रकार गरीबाली की काव्य के क्षेत्र में आगे बढ़ाने का तात्पर्य प्रयत्न किया।^५ प० शुक्लदेवबिहारी मिश्र ('आधुनिक ब्रजभाषा काव्य,' पृ० ३, प्राक यत्न)

२ जात गरीबाली पर रोज़ नयी दिवानो।

×

×

×

हम इन लोगन हित सारव सों बहुत विनय करि।

बाहू बिधि इनके हिय की दुपति बीजे करि॥

जातों के सखि जानदप्रद सो सुख पावें।

औ हट करि नित औरनका नहि बहकावें॥

जानापरदात 'रत्नाकर' ('समानोचनावस', १८९६ ई०, पृ० ३०-३१)

३ बाबू अशेषाप्रसाद खत्री 'गरीबाली का पक्ष', १८८८ ई०, पृ० ६० (नूमिका)।

४ प्रियमन साहब का बाबू अ० प्र० खत्री को लिखा गया ६ फरवरी १८९० ई० का पत्र ('गरीबाली का आन्दोलन', पृ० ४५।)

५ श्री अ० प्र० 'गरीबाली का आन्दोलन', पृ० १४।

उधर खड़ीबोली वालों ने केवल खड़ीबोली के प्रचार तक ही अपने प्रयत्नों को सीमित न रखा, बरन् उन्होंने कहना आरम्भ किया कि ब्रजभाषा का जमाना गुजर गया है; उसके विकास की चरम सीमा निकल चुकी है; उसे अब विश्राम ले लेना चाहिए।

“इस संसार में एक वस्तु एक बार ही उन्नति के शिखर पर चढ़ती है फिर या तो स्थिर हो जाती है या गिर जाती है। ब्रजभाषा की कविता कई बातों में उन्नति की पराकाष्ठा से भी घरे पहुँच चुकी है और यद्यपि अनेक अन्य बातों में उसे उन्नति की समाधि है, पर अवसर नहीं है। ब्रजभाषा की कविता को.....विश्राम लेने का समय अवश्य आ पहुँचा है। उसको अधिक श्रम देना आवश्यक नहीं।”^१

(हिन्दोस्थान, ३ फरवरी, १८८८ ई०)

पं० श्रीधर पाठक के इस कथन से और अन्य विद्वानों के इसी प्रकार के कथनों से जगड़ा भाषा और भाषा का नहीं रह गया, अपितु खड़ीबोली और ब्रजभाषा के साहित्य का हो गया। धीरे-धीरे खड़ीबोली वालों ने मध्ययुगीन साहित्य पर आक्रमण करना आरम्भ किया। ब्रजभाषा का दल दुर्बल होता गया और द्विवेदी-युग तक आते-आते परिश्रमिता ब्रजभाषा पर दायें और बायें, चारों ओर से उचित और अनुचित आक्रमण होने आरम्भ हो गये। पराजयोन्मुख ब्रजभाषा-दल क्षोभ तथा खिसियाहट के कारण और खड़ीबोली-दल विजयमद के कारण संयम खो बैठा, औचित्य को साक में रख दिया और इस भाषा-युद्ध में कटुता पूर्णरूपेण भर गई।

द्विवेदी-युग में

“ब्रजभाषा का बहिष्कार करने से हिन्दी की प्राचीनता प्रगट न होगी और खड़ीबोली की खिल्ली उड़ाने से नवीनता नष्ट न होगी। हानि दोनों से है। इसलिए दोनों दल वालों को ईर्ष्या-द्वेष त्यागकर काम करना चाहिए।”^२

उपरोक्त प्रकार के सन्तुलित मत रखने वालों के शान्ति प्रचार के मध्य भी ब्रजभाषा और खड़ीबोली का युद्ध तीव्र से तीव्रतर होता गया। द्विवेदी-युग में आफर कुछ और नये कारण उगसित हुए और उनके कारण खड़ीबोली और ब्रजभाषा वालों के मध्य की खाई और भी बढ़ गई। द्विवेदी युग की खड़ीबोली की कविता

१. ‘खड़ीबोली का आन्दोलन’, पृ० १६।

२. पं० जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी : ‘सिंहावलोकन’, १९७४ वि०, पृ० ३२।

का एक प्रधान भाव था राष्ट्रीयता । अग्रजों साम्राज्य के विरुद्ध विद्रोह की भावना में जनता को अनुप्राणित करने के लिए स्वदेशी भावना का सम फूँका गया । समय की पुकार था कि देश में दामना के प्रति विद्रोह का भावना जगाई जाय और कवियों ने इस ध्येय में अग्रसर होना आरम्भ किया । 'मनस्विकी' की अधिकांश कवियाँ गद्दी बोली में की गई—'नव' तिष्ठ वार रा' का आवश्यकता थी । वीर रस तथा स्वदेशी भावना में जो आभासों का रंग है उसका मन और धरोर का वृष्ट करने वाली शृंगार भावना में विरोध है स्वाभाविक था कि उस काल के राष्ट्रीय कवि शृंगार में दूर रह कर स्वदेशी भावना का प्रचार करें । चूँकि ब्रजभाषा में शृंगार का आधिक्य है (और रीतिकान्ता उसका प्रमाण है) इसलिए राष्ट्रीय भावना का विकास के साथ साथ शृंगार की 'पंथा का भाव—और उसका माध-माध ब्रजभाषा और उसकी शृंगारी कविता के प्रति विराघ का भाव भी विस्मयित हुआ । बड़ा जान लगा कि ब्रजभाषा वीर रस और देश प्रेम की कविता के अनुपयुक्त है । यह बात भूपण और भाग्यदु की वीर रस तथा देश प्रेम की कविता के रहते हुए भी बड़ी आती थी । ब्रजभाषा बोलना न ब्रजभाषा में वीर रस तथा देशप्रेम की कविता करके हम तब का उत्तर नहीं दिया किन्तु मझी वाली के दश में लड़ी बोली की कविता का विरोध हो ब करने रहे । इन विराघ में आवश्यक बदला भी बढ़ाया जा जाया करती थी ।^१ यहाँ द्वितीय युग के ब्रजभाषा के कवियों ने अपनी भाषा में समय की मांग के अनुरूप कविता की होती और धारा-सा हल-केर कर लिया होता तो ब्रज भाषा आज भी अपने पूर्व गौरव के साथ जीवित होती ।

आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी की पुस्तक 'कविता कलाप' की तीस, चतुर्थियों में युक्त जो आलोचना मई १९१३ ई० की मर्यादा में कलाप या प्रसाप' शीर्षक से छपी थी 'सम उस आलोचना के लेखक 'ध्रुव समालोचक' नाम के किसी गुप्त नाम लेखक ने बड़ी भीषण उछाली और इस विवाद की एक और गंदा स्वरूप

१ 'अप्यत्रय वच', 'भारत भारती' आदि ।

२ 'आधुनिक कवि आधुनिक कवि होने का दम भर रहे हैं - - पूरन बाले सटको का सक्षण बितना प्रिय लपला है । देश का नाम लेकर एक-आध इधर-उधर के सटके मुनाजो और मुकवि बन जाओ । बदनीय महात्म्यों से प्रति विनम्रपूज प्रायना है कि इस साहित्य-परिचलन के युग में नव मुरीद हिरो पाठको को ऐसी शिक्षा न दें, जिससे सत्यविषयो का निरस्तार हो नहीं, बरन काव्य का आदरा हो भ्रष्ट हो जाय ।' (१० चंद्रमनोहर मिश्र का 'कविता का मर्म' शीर्षक सप्त ६३, कला ६, खंड २, किरण २ आस्त १९५८, पृ० १४६ ।)

प्रदान कर दिया, और अब धीरे-धीरे इस विवाद में व्यक्तिगत छीछालेदर ने प्रवेश पा लिया।^१ इस आपस की छीना-झपटी में हानि हुई ब्रजभाषा की और उसके साहित्य की। धीरे-धीरे खड़ी बोली बनपने लगी और ब्रजभाषा के विरोधियों की संख्या बढ़ने लगी।

खड़ीबोली की कविता विकासोन्मुख हुई; उसमें नूतन प्रयोगों का आरम्भ हुआ। नूतन छन्दों की रचना की ओर कवियों ने ध्यान दिया तथा कविता अनुकान्त भी होने लगी। खड़ीबोली वालों ने इस प्रकार अपना कविता को गत्यात्मकता प्रदान की और ब्रजभाषा वालों ने विरोध करने के हेतु ही, इन प्रयोगों का विरोध किया।^२ नूतन छन्दों का प्रयोग तथा अनुकान्त कविता का विरोध करके ब्रजभाषा वालों ने ब्रजभाषा का सबसे बड़ा अहित किया। उन्होंने जन-समाज के सामने यह सिद्ध कर दिया कि ब्रजभाषा और उसके सम्बंध पुरावर्षी—रुढ़िवादी—हैं और प्रत्येक प्रकार के गत्यात्मक सुधार के विरोधी हैं। इस काल के इन कवियों ने अपनी इसी रुढ़िवादिता के कारण ब्रजभाषा (और भूतार रस की कविता) पर रुढ़िवादी होने की मोहर लगवा ली और अपने विरोधियों का कार्य स्वयं ही सम्पन्न कर दिया। यदि इन काल के कवि ब्रजभाषा में अनुकान्त, छन्दहीन तथा देशप्रेम की कीररसात्मक कविता करना आरम्भ कर देते तो सम्भव है कि ब्रजभाषा और उसके काव्य को बढ़ होने की उपाधि न मिलती। इन सौगों ने अप्रत्यक्ष रूप से जनता के सामने ब्रजभाषा को प्रत्येक प्रकार के सुधार का विरोधी सिद्ध कर दिया^३ तथा

१. पं० चन्द्रमनोहर मिश्र का 'कविता कर्म' शीर्षक लेख : 'इन्दु', कला ६, खंड २, किरण २, १६१५ ई०, पृ० १४७। इस निबन्ध में द्विवेदीजी और उनके शिष्य श्री गुप्तजी पर व्यक्तिगत लांछन लगाये गये।

२. "सज्जनों, कुछ ऐसे भी हैं जो वेतुकी हाँकते हैं। जब तुफ न मिले और फाफिया तंग हो जाय तो वेचारे क्या करें। वेतुकी काव्य ही नहीं, महाकाव्य भी घतने लगे हैं। वेतुके कवियों का कहना है कि तुफ मिलाने में बड़ा शंका है।" (पं० जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी : 'सम्मेलन पत्रिका', भाग ६, अंक ११-१२, संपत् १६७६, पृ० २८३)

३. "हमारे बाप-दादे बँलगाड़ी पर चढ़ते थे, लेकिन हम रेलवे ट्रेनों में घण्टों में कोनों का सफर तय करते हैं। इसी तरह पुराने कवि दोहा और सोरठा लिखते थे तो कोई जगह नहीं कि हम भी सिर्फ 'शंकर चाप जहाज, सागर रघुवर बाहुबल' के (बेप अगले पृष्ठ पर)

स्वयं रीतिकानीन परम्परा का जड़ अनुगमन नरके रीतिकान के प्रति पड़े निवे
रागा के मन में सदह उत्पन्न कर दिया कि ब्रजभाषा और उसका काव्य अगति
वान है।

भारत-दु-युग में ब्रजभाषा और खड़ीबोली के संगठने में खड़ीबोली की विजय
का ज्ञा सन्देह के व द्विवेदी-युग में जाकर सत्य निश्चि दृष्ट तथा द्विवेदी-युग में यह बात
साफ नदर आन लगी कि खड़ीबोली न काव्य के क्षेत्र में अपना सिक्का जमा लिया
है। ब्रजभाषा वास्तव में इस युग में कबल ब्रजभाषा का ही अहित नही किया, वरन्
उहान अपनी अनावश्यक रुढ़िवादित्व का कारण आज के युग में आने वाली रीतिकान
की अवाधपूर्ण आलाचना का बीज भी बाँव।

प्रसाद-पन्त-निराला युग में

हिन्दी की वादिका में खड़ीबोली की कविता की क्पा रियाँ, जो कुछ समय पहले
दूरदर्शी बाग्याता के परिधम से लय चुकी थी, आज घीरे घीरे कनियों इन गमा हैं।
कही कही किसी किसी पद के दा बाज मुमन पम्पनियों गानन लगे हैं। उनका
आन-खीरभ गोगा की मूव पसन्द आई है। हिन्दी के दृश्य पर खड़ीबोली
का कविता का हार प्रभात को उज्ज्वल विरभा से मूव धमक उठा है, इसमें कोई
सन्दह नही है।^१

सन् १९२६ में निरालाजी के इस कथन से यह स्पष्ट है कि खड़ीबोली की
कविता विकास के माग पर द्रुतगति में घावित हो रही थी। ब्रजभाषा के समर्थका
और कवियों की सख्या कम होती जा रही थी और अब खड़ीबोली का खुले आम
विरोध करने की रधि भी नही ग्यत थी। उधर खड़ीबोली के समर्थका ने गिरे में दो
गानें और गगाने के नये ब्रजभाषा का विरोध ही नही किया, अपितु द्विवेदी-युग के ब्रज
भाषा समर्थका के अलग-अलग तर्कों और रुढ़िवादित्व का कारण चिदकर सम्पूर्ण ब्रजभाषा
साहित्य पर आक्रमण करना आरम्भ कर दिया। रीतिकान की कविता ब्रजभाषा की
कविता का प्रतिनिधित्व करने वाली मानकर अब रातिकान पर आक्रमण करना

(शाय पिछन पृष्ठ का)

वजन पर निसरे बछाएँ। देश-वाल को देखकर हम जितने तरह के नये छद
सिख सकें उतने ही हम अपनी भाषा की सेवा कर सकेंगे।^१ (५० मग्न द्विवेदी,
'मर्मादा', भाग ६, सख्या २, ३, जून जुलाई १९१३ ई०, पृ० १००।)

१ महाकवि निराला ('परिमल', पचमावृत्ति, पृ० ६, ११, भूमिका)।

आरम्भ किया ।^१ इस से पूर्व खड़ीबोली वालों ने मध्ययुगीन कविता पर कीचड़ उछालने का प्रयत्न नहीं किया था । उसे वे पैतृक सम्पत्ति ही मानते थे, परन्तु अब उसके प्रति उनकी श्रद्धा नहीं रही थी । यही अश्रद्धा की भावना आगे चलकर घृणा और द्वेष में परिणत हो गई । तात्पर्य यह नहीं है कि रीतिकाल के इन आलोचकों ने जो कुछ कहा, वह असत्य था; परन्तु इसमें भी सन्देह नहीं है कि आँख मूँदकर जो रीतिकाल की कटु आलोचना आरम्भ हुई, उसमें सत्य की मात्रा कम ही थी । इस आलोचना के मूल में ब्रजभाषा-खड़ीबोली का विवाद था, इसका प्रमाण यह है कि रीतिकाल के इन आलोचकों ने अपने को रीतिकाल तक ही सीमित नहीं रखा, बरन् ब्रजभाषा के भक्त कवियों तक की टाँग जा पकड़ी—

“.....कुर्भाग्य देखिये कि उनकी क्रमबद्धकता कितनी लम्बी अवधि तक बनी रही ।.....सभी की प्रतिभा केवल कच-कुच-कटाक्षों तक ही सीमित रही । सूरदास तक ने अपने समस्त ज्ञान का ‘समुपयोग’ अधिकांशतः राधा और कृष्ण की जोड़ी का वर्णन करने में ही कर डाला ।.....वात खलेगी ब्रजभाषा के हिमायतियों को, परन्तु सच्ची बात यह है कि ब्रजभाषा में जो कुछ भी है, उसका अधिकांश है कविता-बद्ध कोकशास्त्र और महाघृणित रूप में लिखा हुआ ।”^२

—पं० जगन्नाथप्रसाद मिश्र (सम्पादक ‘विश्वमित्र’)

वात यह थी कि खड़ीबोली में वीर रस और वेलभक्ति की सुन्दर कविता का होना आरम्भ हो गया था, किन्तु शृंगार के क्षेत्र में ब्रजभाषा का-सा माधुर्य अभी तक उस में नहीं आ पाया था । जैसे ब्रजभाषा वालों ने दम्भ के कारण ब्रजभाषा में काल के अनुसार सुधार करने के स्थान पर खड़ीबोली की कर्णकटुता का सहारा लेकर उसकी आलोचना करना आरम्भ किया था, उसी प्रकार शृंगार के क्षेत्र में ठेठी होती देख कर खड़ीबोली वालों ने शृंगार रस भाव का विरोध करना आरम्भ किया था और सट रीतिकाल पर जा दूटे । यद्यपि आगे चल कर इस प्रकार की अनर्गल बातों का विरोध विद्वानों ने किया^३, परन्तु फिर भी रीतिकाल की हानि जो होती थी, उसका होना आरम्भ हो चुका था ।

१. “इस काल (मध्यकाल) के कवियों को गुण्डेपन और शोहेदेपन की हरकतों के अतिरिक्त और कुछ बड़ी सुस्मिक्त से सूझता था ।” (पं० मार्कण्डेय वाजपेई, एम० ए० : ‘चोष्णा’, वर्ष ८, अङ्क ११, सितम्बर १९३५, पृ० ८६२ ।)

२. ‘विश्वमित्र’, वर्ष ५, खंड ६, अंक १, अप्रैल १९३६ ई०, पृ० ११०-१११ ।

३. “उसके मुख्यद पर प्रहार न करें—” बिना उनकी जयोभ्यता प्रसन्न किये भी हम योग्य (शेष अगले पृष्ठ पर)

अपन का प्रतिबिम्ब सिद्ध करने के लिए जिसे देना, वही रीतिकालीन कविता पर कीचड़ उछान रहा था। पहले कहा कि शृंगार बर्चस्व है, फिर गूँघो कि रीति काल को शृंगार के छत्र में भी श्रय क्या लिया जाय और तत्काल कह डाला कि वह शृंगार भी बर्चस्व है—

शृंगार भी वह कामदेव का नहा रह गया। एक बर्चस्व के बाद दूसरा आता है और असली बात के कीचड़ में गोते को कविता का स्वरूप और अपनी प्रतिभा का शिखर समझता है।^१

—प० माकण्डय बाजपेयी

कुछ सुधारवाद और नारी की स्वतन्त्रता का नाम लेकर रीतिकाल पर बरस पड़े—

ब्रज भाषा की अविवर्ण कविता इसलिए सोन के कटारे में हवाहन है कि वह आत्मा का नाश और पुरुषत्व का ह्रास करती है। स्त्री का जितना घोर अपमान दसम है उतना हिंदी के अन्य साहित्य में भूमिकल से मिलेगा।^२

—प० बबडेनारायण द्विवेदी

शोल गवार शूँ पगु नारी कहन वाले कविपुण्य तुनसी और नारी को विषय का प्रताक मानने वाले कवीर आदि सन्ता से कुछ भी कहते न बनता था इन आलोचकों को बस रीतिकाल पर अपना कोप निवाल सत ये। यही नहीं, कुछ लोग यहाँ तक कहने लगे कि हिंदू-महाज में जो भी दोष हैं जो कुछ भी विगड़णीय है वह सब ब्रज भाषा के कवियों के कारण है। देखिए—

ब्रजभाषा देश को जगाना नहीं जानती बल्कि सुख की नींद सुसाना जानती है और उसने अब तक देश को सुता भी रखा है। — मैं जोरदार शब्दों में सबसाधारण के

(बाप पिछल पृष्ठ का)

और बिना किसी माननीय की अवमानना किये ही हम मान्य हो सकते हैं।^१

(हरिऔधजी 'सबभ सबस्व', पृ० १६१ ६७।)

तथा प० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने हमारी साहित्यिक समस्याएँ (द्वितीय संस्करण पृ० १६२) में प्राचीन तथा नवीन कवियों के काल्पनिक वर्तमान करवाकर बहलाया है कि—

मगर एक इत्तमा नौजवानों से मैं करता हूँ,

छुदा के बास्ते अपने चुनौती का अरब सोल।

१ 'वीणा' सितम्बर १९३५ पृ० ८३२।

२ सरस्वती दिसम्बर १९३३ पृ० ४६१।

सामने, यदि आवश्यकता हो तो कुतुबभीनार पर खड़े होकर कह सकता हूँ कि हिन्दू-समाज में व्यभिचार फैलाने, बेकारी, कायरता और आलस्य बढ़ाने की मिथ्यावादिता से जनता के हृदय का तेज घटाने के अपराधी (ब्रजभाषा के) कविगण हैं, ऐसे कवियों की कविताओं का विष हिन्दू जाति की नस-नस में घुस गया है।^१

—पं० रामनरेश त्रिपाठी

यद्यपि इस प्रकार के वेसिर-पैर के तर्कों का उत्तर भी दिया गया^२, किन्तु फिर भी चूँकि ब्रजभाषा वाले अल्पमत में रह गये थे, इस कारण अधिकांश लोग यिना रीतिकाल की कविता का अध्ययन किये ही सुनी-सुनाई बातों को दुहराने लगे, (इसी-लिए उनका रीतिकाल विषयक ज्ञान 'सेफिण्ड हैण्ड' कहा गया है) और रीतिकालीन कविता की कटु आलोचना करने का फैशन चल निकला।

कविवर बच्चन, महाकवि प्रसाद, कविराज पन्त, महाप्राण निराला, महादेवीजी आदि कवियों के प्रयत्नों से खड़ीबोली की कविता में माधुर्य का आगमन हुआ और धीरे-धीरे यह क्षात्र कविता में स्पष्ट हो गई कि काव्यक्षेत्र से ब्रजभाषा खड़ीबोली को निकाल नहीं सकती। ब्रजभाषा की कविता भी कम होने लगी और ब्रजभाषा के समर्थक अब भी कभी-कभी (अच्छी समयानुरूप कविता न करके) पुरानी कविता के सहारे अपना गौरव प्रकट करने का प्रयत्न कर रहे थे।^३

इसी समय प्रगतिवाद के नाम पर हिन्दी साहित्य में 'साम्यवाद' और 'माक्सवाद' घुस पड़ा। 'प्रगतिशील लेखक संघ' की स्थापना में प्रेमचन्द जैसे साहित्य-महारथियों का योग था, जो कि साम्यवादी, मार्क्सवादी तथा सब कुछ होते हुए भी किसी भी वाद-विरोध के लूटे से बचे नहीं थे और पूर्णरूपेण भारतीय थे। धीरे-धीरे प्रगतिवाद के नाम पर कुछ लोगों का एक गुट बन गया और वे इस साहित्यिक वाद की ओट में

१. 'सम्मेलन पत्रिका', भाग २, अंक २, सं० १६८७ वि०, नवीन संस्करण, पृ० ५५-६४।)

२. "ब्रजभाषा का जितना अंश अश्लीलता के प्रसंग से अशिष्ट घतलाया जाता है, वह फिर भी मानवीय है, आसुरी नहीं।" "ब्रजभाषा के कवियों ने सौन्दर्य को इतनी सूक्ष्म दृष्टि से देखा है कि शायद ही कोई सौन्दर्य उनसे छूटा हो।" — (निराला, 'प्रवन्ध-पत्र', संवत् १९६१ वि०, पृ० १०८, ११६।)

३. जागे चलकर इसी को 'विशाल भारत' के सम्पादक पं० श्रीराम शर्मा ने 'पिदरेमन सुल्तां ब्रज तुरा चोस्त' (मेरा बाप बख्शाल या, परतु क्या है?) वाली प्रवृत्ति कहा था। ('विशाल भारत', फरवरी १९४८, पृ० १०४, नोट १।)

से साम्यवाद और मार्क्सवाद का प्रचार करने लगे। मार्क्सवाद के अनुसार जो कुछ भी पुराना है वह रूढ़िवादी है अतएव त्याग्य है। इस समय एक नया शब्द साहित्य के क्षेत्र में प्रचलित किया गया—सामन्तवादी। साम्यवाद के अनुसार मध्ययुग सामन्तवादी था इस कारण—युग की प्रत्यक्ष भावना और युग का साहित्य बुद्धिवादी तथा रूढ़िवादी था और र्मोनिक मृशाम्पद था। यहाँ नहीं, प्राचीन संस्कृति तथा भावनाएँ उहाँ व्यक्त तथा मूर्खनापूर्ण लगन लगी—

भूढ़ माइयोतोजी^१ ध्यय आइडियोतोजी,
रहने न पावे सदा देने को बिचार भर।
कहाँ कोई भूढ़ ग्राह रूढ़ियों का हो प्रवाह,
स्वाध के स्तरों में छिपा म्यय का अहंकार।
बंद करो द्वार—

—प० उदयसकर जी भट्ट^२

आने धनकर जब द्वितीय महायुद्ध के समय सब राष्ट्रीय भावना बाल बिचारक जलों में बन्द थे उस समय मार्क्सवादी प्रगतिवाद का विश्व प्रचलन हुआ। साम्यवादी पार्टी अग्रजा के साथ थी। इस कारण रेडियो समाचार-पत्र तथा अन्य प्रचारक साधना पर उसका पूर्ण अधिकार हो गया था। इन प्रगतिवादियों की जहाँ हस्त में थी, और वे कत्ती सेना के गुणवान^३ करते थे तथा भारतीय नवजा और ग्राहीरों को गाली देते थे। इसी का देवकर डॉ० सुपीन्द्र ने अपनी पुस्तक 'आधुनिक कवि' (पृ० २२५) में प्रगतिवाद के लिए लिखा था— यही कारण है कि एक ओर तो प्रगतिवादी सिविल में से राष्ट्रियता विरोधी पत्तियाँ उठ सकती हैं—

बोस विभीषण ने भी देखो, कसा जात बिछाया है।
कल था जो कि देवता, वह अब शान्त बस से आया है।
यह बहकर वह गला कटावेगा, अपने ही भाई का।
यह न स्वयं का देवभूत है, भूणित बत्ताल कसाई का।

—धी मल्लार्जुनसिंह

१ 'हंस', मई १९४२, अंक ८।

२ श्री प्रभाकर माधवे की 'दा ज्ञास्त्युने सोविषत्स्को सोपुज' (सोविषत् पूनियन जिदाबाद) शोषक कविता, जिसका शोषक भी कत्ती भाषा में था और उनकी सांस्कृतिक गुलामी का प्रदर्शन करता था। ('हंस', अक्टूबर, १९४२।)

और दूसरी ओर कविवर दिनकरजी 'प्रगतिवाद' की निन्दा करते हुए कहते हैं—

“मास्को का हम आदर करते हैं, किन्तु हमारे रक्त का एक-एक बिन्दु दिल्ली के लिये अर्पित है, जब तक 'दिल्ली' दूर है, मास्को के निकट या दूर होने से हमारा मुंह बनता विगड़ता नहीं। पराधीन देश का मनुष्य सबसे पहले अपने देश का मनुष्य होता है। विश्व-मानव वह किस बल पर बने। हमारे समस्त अभियानों का एक मात्र स्पष्ट लक्ष्य मास्को नहीं, दिल्ली है। मास्को के उत्थान और पतन के साथ हँसने और रोने वाले सहकर्मियों से भेदा निवेदन है कि हमने वोल्गा का नहीं, गंगा का दूध पिया है। हम पर पहिला ऋण वोल्गा का नहीं, गंगा का है।”

इस प्रकार इस वर्ग के आलोचकों (पं० रामविलासजी शर्मा, श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त, श्री अमृत राय आदि) ने जो कुछ पुरातन या और मार्क्सवाद की पट्टी नहीं बैठती थी, उसकी आलोचना करना आरम्भ कर दिया। खड़ी बोली की राष्ट्रीय कविताएँ जो कि मार्क्सवादियों द्वारा नहीं लिखी गई थी (राजनीति का साहित्य पर अधिकार हो जाने के कारण समालोचना कविता की न होकर कवि की तुलना करती थी), उनकी भी अनगल आलोचना करना इन महापुरुषों ने आरम्भ किया।^१ मार्क्स-

१. (अ) “किसान कविता में सोहनलालजी ने किसान का गुणवान किया है, उसकी खुली निर्धनता और छिपी शक्ति का वर्णन किया है। उन्होंने इस कविता में उचित लिखा है—‘तुझसे ही गांधी है गांधी।’ यह गुणवत्तापूर्ण, यह कोटिबाहु, कोटिकुप की कल्पना, पृथ्वी की आकाश में रखने की बेपर की बातें, इंडियन प्रेस में यह ‘भैरवी’ की छपाई, और सुन्दर समझे जाने वाले ये भौंडे चित्र…… ‘भैरवी’ कविता में पुराने गौरव को द्विवेदीजी ने न्यून पाव किया है, परन्तु यह गौरव क्यों धूल में मिल गया, यह वहीं लिखा ! वह इसलिए धूल में मिल गया कि उस समय भी गांधीजी जैसे नेता और पं० सोहनलाल द्विवेदी जैसे कवि वर्तमान थे। किसानों की मेहनत पर अपना राज्य-विस्तार करते थे, मौज उड़ाते थे।” —पं० रामविलास शर्मा की पं० सोहनलाल द्विवेदी की पुस्तक ‘भैरवी’ की ‘वापु के छोने’ शीर्षक समालोचना। (‘हंस’, अंक १०, जुलाई १९४१।)

(ब) इसी में सेठ हीराचंद वालचंद जिन्हें गांधीजी ने जहाज बनाने का कारखाना खुलने पर शुभ संदेश भेजा था या वे किसान जिन्होंने लाठियाँ खाई थीं ? किसान से ही गांधी गांधी हैं, किसान से ही चिड़ला चिड़ला है; परन्तु गांधीजी पर जितना प्रभाव बिड़ला का है, उतना किसान का नहीं। राष्ट्रीय कवि पं० सोहनलाल द्विवेदी या तो इस तथ्य को नहीं जानते या जानकर भी छिपा जाते हैं।

वाद के साथे में ढालकर कविता को देखने वाले इन 'कथित' प्रगतिवादियों ने उस समय भारतीय मस्तिष्क की प्रत्यक्ष पुराने भावना पर 'सामन्तवादी' कह कर आक्रमण ही नहीं किया वरन् आधुनिकतम वाद की भी 'माक्सवादी' आलोचना कर डाली। श्री गजानन मुक्तिबोध अपने निबन्ध 'कामायनी, कुछ नये विचार' में लिखते हैं—

(अ) 'प्रथमतः यह कि कामायनी विशिष्ट रूप से भारतीय पूँजीवाद के विकास को प्रतिबिम्बित करती है। वह भारतीय पूँजीवाद के बालक व्यक्तिवाद की असमता और निष्फलता की कहानी है। अन्य देशों के अनुसार भारतीय पूँजीवाद ने सामन्ती समाज रचना में नाश नहीं की।'

(ब) हम सामन्ती शानक-वर्ग का चित्रण देखिए, हम देव-मृष्टि का वर्णन देखिए—

‘चिर किरोर-वय नित्य निवासो
मुरभित जिससे रहा दिगत।
आज तिरोरहित हुआ वहाँ वह
मय से पूर्ण अनन्त वसन्त।
अब न कपोलो पर छाया-सी
पड़ती मुख की मुरभित भाप।
भुजमूसो में शिथिल वसन को
ध्यस्त न होती है अब माप।’

(‘हस’, अंक ४, जनवरी १९४६।)

इस प्रकार हम देख सकते हैं कि कैसे एक विशेष राजनैतिकवाद के कारण आलोचना के सिद्धान्त और उद्देश्य ही परिवर्तित कर दिए गये, और इन माक्सवादियों ने किस प्रकार सामन्तवादी कह कर 'कामायनी' तक की अन्धाधुन्ध, इकट्ठा आलोचना कर डाली। यह बात ऐसा था कि इस में अपने को प्रातिशील कहने के लिए माक्सवादी सिद्धान्त स्वीकार करके कुछ आलोचन अन्य स्वतंत्र कविता की खिल्ली उड़ाने करते थे। उन्होंने रीतिरस को 'सामन्तवादी' आदि नामों से पुकार कर उसकी इकट्ठा आलोचना की। यही नहीं, उन्होंने यह भी कहा आरम्भ कर दिया कि केवल वे (स्वयं) ही प्रगतिवादी हैं और इस कारण जो उनका विरोध करेंगे, उनकी गणना प्रतिक्रियावादियों में की जायेगी।^१ इस प्रकार

१ “जो कसाकर हमारा विरोध करते हैं, वे शोषक वर्ग के हिमायती बन जाते हैं और प्रतिक्रियावादियों में उनकी गणना होगी।” (श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त ‘प्रगतिशील पुस्तक’, पृ० २११, ‘प्रगति रथ’)

इन कथित प्रगतिवादियों ने रीतिकाल की मनमानी आलोचना की ।^१

पं० रामचन्द्र शुक्ल, श्री श्यामसुन्दर दास, पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी प्रभृति विद्वानों ने भी अपने इतिहासों में रीतिकाल का मूल्यांकन किया, किन्तु उनमें से केवल पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने ही किसी सीमा तक तटस्थ रहकर रीतिकाल के काव्य की व्याख्या की । पं० शुक्ल की सहानुभूति अवयवी के प्रति अधिक थी । ब्रज-भाषा की कविता का दुर्भाग्य यह भी रहा है कि हिन्दी के समालोचकों में अधिकांश अवधी भाषाभाषी अवधवा अग्रज-भाषा-भाषी रहे हैं । ब्रजभाषा वालों ने खड़ी-बोली को अपनाया नहीं; उधर विपक्षी दल के हाथों में खड़ीबोली के गद्य के रूप में एक शक्तिशाली हथियार आ गया, जिसका उन्होंने समालोचना के क्षेत्र में पुर-असर प्रयोग किया । अपने गम्भीर स्वभाव तथा 'प्युरीटेनिक' (अति आदर्शवादी) प्रवृत्ति के कारण लुनलजी शृंगार प्रवान ब्रजभाषा के कवियों तथा रीतिकाल की कविता के प्रति पूर्ण न्याय नहीं कर सके थे । उनके अनुसार तो सूर भी पूर्ण कवि नहीं रह जाते, क्योंकि उनमें केवल एक रस और आनन्द की केवल सिद्धावस्था है ।^२ श्री श्यामसुन्दरदास तथा शुक्लजी के द्वारा उठाये गये प्रश्नों तथा उनके द्वारा लगाये गये आरोपों का उत्तर पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी की पुस्तकों में हमें पर्याप्त मात्रा में मिल जाता है । यहाँ केवल यह कहना है कि इन तीनों विद्वानों में भारतीयता (और प्राचीन साहित्य) के प्रति पूर्ण सहानुभूति पाई जाती है, इस कारण इन्होंने 'कथित प्रगतिवादियों' के समान, रीतिकाल की एकपक्षीय आलोचना नहीं की और रीतिकाल के गुणों की ओर से आखिरी सर्वथा वन्द नहीं कर ली थी । इन तीनों में से पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने रीतिकाल का जो मूल्यांकन किया है, वह सबसे अधिक न्यायपूर्ण और युक्ति-युक्त है । इन तीनों विद्वानों के अतिरिक्त डा० नयेन्द्र ने भी रीतिकालीन साहित्य का अत्यन्त विद्वत्तापूर्ण विवेचन किया है ।^३

१. कवियर पन्त : पल्लव, १९४२ ई०, पृ० ७, ९, १० ।

२. पं० रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि, प्रथम भाग, १९४५, 'काव्यमें लोकमंगल की साधनावस्था', पृ० २९२ ।

३. रीतिकाल की भूमिका—देव और उनकी कविता ।

भारतेन्दु-युग का काव्य-शास्त्र

दो० नरयणसिंह

हिन्दी-साहित्य के किसी युग विमर्श के काव्य शास्त्र का अध्ययन करने समय महत्तम साहित्य के काव्य शास्त्र की समृद्ध परम्परा की ओर दृष्टि का जाना बहुत स्वाभाविक है। मन्वन्त साहित्य में, ईसा की दूसरी सदी से लेकर सत्रहवीं शताब्दी तक भारत, भामह, दण्डी, धामनी, उद्भट, आनन्दवर्षनाचार्य, कुतब, धम्मट, विश्वनाथ और पद्मिनाथ जगन्नाथ आदि आचार्यों द्वारा समय-समय पर रसवाद, अलंकार, पाठिवाद, ध्वनि सिद्धान्त, यमोक्तिवाद आदि काव्य शास्त्रीय सिद्धान्तों का काव्य की आत्मा के रूप में ग्रहण किया गया है। हिन्दी के विभिन्न युगों का काव्य भी अल्पाधिक मात्रा में काव्य शास्त्र के उपयुक्त सिद्धान्तों में प्रभावित तथा प्रेरित होता रहा है।

कालक्रम की दृष्टि से भारत-दु-युग एतिहास के उपरान्त आरम्भ होता है। अतः विवेक-युग पर ऐतिहासिक काव्य शास्त्र की मान्यताओं—ध्वनिवाद, रसवाद तथा अलंकारवाद—का प्रभाव होने स्वाभाविक है। इस युग की मानसिक चेतना के मूल में राष्ट्रीय जागरण और नवजागरूकता के चेतना की भावना का प्राधान्य उसका सम्बन्ध विश्व में व्याप्त नव वैचारिक शक्ति के साथ जाड़ता है। अतः इस युग की विवेचना का अस्तित्व इस काल की काव्य शास्त्रीय मान्यताओं में नवीनता के समावेश का सूचक है। जिस प्रकार भारत-दु ने अपने साहित्य में यथावश्यक प्राचीनता का निर्वाह और नवीनता का समावेश किया, उसी प्रकार काव्य शास्त्र विषयक परम्परा के निर्वाह और प्रवर्तन में भी प्राचीनता तथा नवीनतापरक प्रवृत्तियों का परिचय दिया। जापने, एक ओर ऐतिहासिक कवियों द्वारा प्रवर्तित शृंगार-भूषण रसवाद को काव्य की आत्मा के रूप में बर्गीकार किया, तो दूसरी ओर नव-जागरूकता पूर्ण दशानुराग को काव्य का प्राण माना और इस प्रकार लोक-सम्बन्ध को काव्य की आत्मा के रूप में प्रतिष्ठित किया। भारत-दु-युगीन काव्य शास्त्र के उक्त दोनों रूप विवेक युग के

१८ साहित्यकारों में अल्पाधिक मात्रा में प्राप्त होते हैं।

भारतेन्दु ने संस्कृत के प्राचीन आचार्यों तथा हिन्दी के अर्वाचीन आलोचकों की भाँति काव्य-शास्त्र के सम्बन्ध में अपने प्रत्यक्ष सिद्धान्तों की स्थापना तथा अभिव्यक्ति तो की नहीं, पर उनकी रचनाओं से इस सम्बन्ध में पर्याप्त सामग्री उपलब्ध हो जाती है। आपने 'कर्पूर मंजरी', 'रत्नावली नाटिका' की भूमिका, 'सत्यहरिश्चन्द्र' नाटक के उपक्रम, 'प्रेमजोगिनी नाटिका', 'बीलदेवी के समर्पण' और 'नाटक' नामक निबन्ध में कई स्थलों पर ऐसे विचार व्यक्त किये हैं, जिनके आधार पर कहा जा सकता है कि वे एक स्थान पर रस को काव्य की आत्मा मानते थे और दूसरे पर लोक-कल्याण को। रस को काव्य की आत्मा स्वीकार करने के पक्ष में भारतेन्दु के ये विचार देखने के योग्य हैं। आप ने लिखा था, "हिन्दी भाषा में जो सब भाँति की पुस्तकें बनने के योग्य हैं, सभी तक कम वनीं, विशेष करके नाटक तो कोई भी ऐसे नहीं बने जिनको पढ़ के कुछ चित्त को आनन्द और इस भाषा का बल प्रकट हो।"^१ यहाँ आपने ऐसे नाटकों की रचना पर धन दिया है जो चित्त को आनन्द-विभोर करते हों। दूसरे स्थान पर आपने लिखा है—“जहाँ रस कुछ होता है, पढ़त ताहि सब कोय।”^२ यह पंक्ति रसप्रधान काव्य-मृज्जन पर धन देती है। इनके अतिरिक्त 'भक्त सर्वस्व' तथा 'धुगल सर्वस्व' के समर्पण में आपने स्वीकार किया है कि इन ग्रन्थों का प्रणयन आनन्द हेतु किया गया है।^३ यहाँ वे परमानन्द की प्राप्ति को काव्यरचना का उद्देश्य मानते हैं।

उक्त उदाहरण इस बात के प्रमाण है कि भारतेन्दु रस को ही काव्य की आत्मा मानते थे और इस मान्यता के आधार पर वे रीतिकाल के देव आदि रसवादियों की परम्परा का अनुपर्जन करते हैं पर साथ ही, रस को वे अनुभव-सिद्ध मानते थे। 'कवि वचन-सुधा' में 'सम्पादक के नाम पत्र' शीर्षक में आपने लिखा था—“रस ऐसी वस्तु है जो अनुभवसिद्ध है, इसके मानने में प्राचीनों की कोई आवश्यकता नहीं, यदि अनुभव में आये मानिये, न आये न मानिये।” इन शब्दों से भारतेन्दु के मौलिक चिन्तन और नवीनतामूलक सिद्धान्तों पर प्रकाश पड़ता है। आपने आचार्य मम्मट और पंजिराज जगन्नाथ के विपरीत 'भक्ति' और 'वास्तव्य' को भाव भाग न मानकर स्वतन्त्र रस रूप में प्रतिष्ठित किया और नाटक में कथ्य रस के प्रवेश को वैध बताते हुए काव्य-शास्त्र की प्राचीन मान्यताओं को ठुकरा दिया। इस प्रकार काव्य-शास्त्र की प्राचीन रसवादी मान्यता का समर्थन करते हुए भी वे काव्य-शास्त्र की नवीन मान्यताओं के प्रवर्तक बन गये। पर आपके ही समतामयिक 'प्रेमघन' विशुद्ध रूप में रसतन्त्रदायक के अनुवर्ती हैं। आप 'प्रेमघन सर्वस्व' में 'संगीत सरस साहित्य, पीये एक धन दीवाना'

१. 'भारतेन्दु ग्रन्थावली', प्रथम भाग, पृ० ४३।

२. वही, पृ० ३७२।

३. वही, भाग दो, पृ० ३ तथा भाग तीन, पृ० ६४६।

की बात कहकर अपने समाधि हान का प्रमाण प्रस्तुत करते हैं। बीराना नाम नाटक की भी मायाविद्या का विनोदपूर्ण कहकर आपन स्वयं का रोतिरुमान बन्धु शायब का अनुयायी मित्र बन दिया है। प्रमथन मयस्व का अध्यामिचित पक्ति उनका हृष्टिका स्पष्ट करने का लिए पवाण है—

साहित्य मुषा संगीत सार, पावो वसत रागहि मुषार ।
बरसा प्रमथन रस अपार, साधित मुरनित मुखमा निहार ॥

भारतेन्दु का काव्य शास्त्र विषयक मान्यताओं का दूसरा पक्ष सामाजिकता सम्बन्ध है। तत्प हस्तिचन्द्र नाटक का भाग्य दुस्सा, प्रमथोगिनो, एताव पञ्चन तथा जानीय संगान आदि तथा अन्य अनेक शमतिगुण विविताओं का सूदन इन काव्य का प्रमाण है। व तत्त्वानो न साहित्य व रात्रिकाशन भूगारिकता जिसका पुन म विना और मनोरञ्जना का प्राधान्य था वो मिटाकर तिभात्मक एवं ताक-मपन की भावना का समावर्ण कर रहे थे। पवन विवच्य युग की काव्य शास्त्र सम्बन्धी मायताओं का दूसरा रूप भी मने 'मने' सामन जाऊ गया। सामा धीनिवास दण ९० बालदृष्ट भट्ट ९० प्रतापनारायण मिथ अम्बिकादत्त व्यास राधादृष्ट दण और बालमुन्दर गुप्त ने समय-समय पर इसी मायता का समर्थन और प्रचारण किया।

काव्य का प्रयोजन व सम्बन्ध व भारतेन्दु ने शायामर तत्त्व पर बत दिया है। वे बाणो का परिष्कार और आनन्द की उपलब्धि को काव्य का स्थायी प्रयोजन स्वरूप करने से सकोच नहीं करते। यही तर्क आपको परम्परावाद ही माना जायगा। पर सत्यहस्तिचन्द्र नाटक ॥ आपन काव्य का उपादयता पर बत दिया है। नाटक का उपक्रम में आपन किया है— इस नाटक का पवन वान कुछ भी अपना चरित्र सुधार तो बरि का परिधम मुषन हागा। १ ये शब्द इन बात का प्रमाण प्रस्तुत करते हैं कि भारतेन्दु लोक-व्यापन की काव्य का प्रयोजन मानत थे और आत्म चरित्रों की सृष्टि द्वारा चार्नित्रिक उभय पर बत दिया करते थे। नीलदेवी व निवदन सभी इसी विचार की पुष्टि होती है। भारतेन्दु ने किया है— निवदन यहो है आप लोग इन्हीं पुष्प रूप स्त्रिया व चरित्र पढ़ें-मुन और क्रम से यथाशक्ति अपनी वृद्धि करें। २ यही भारतेन्दु काव्य शास्त्र की परम्परागत मान्यता—यस तथा धन-उपाजन—को काव्य का

१ भारतेन्दु प्रभावली प्रथम भाग पृ० २२६ ।
२ यही पृ० ११६ ।

प्रयोजन न मानकर चरित्र-उत्कर्ष और सामाजिक-हित को काव्य का प्रयोजन मानते हैं। इस दृष्टि से बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन' भी भारतेन्दु के अनुयायी है। आपने 'वारांगना रहस्य महानाटक' में 'मन्द प्रसंगद्वय ल्याय बाहु में शिक्षा सरस' कहकर इस बात पर बल दिया है कि काव्य में साधारण प्रसंग में भी सरस और उत्तम शिक्षा का समावेश होना चाहिए। पं० प्रतापनारायण मिश्र ने भी इसी उद्देश्य से साहित्य का सृजन किया।

इसी विचार का अनुमोदन करते हुए पं० अम्बिकादत्त व्यास ने 'गोसंकट' नामक रचना का प्रणयन किया था। इस नाटक की रचना से आपका उद्देश्य 'किसी ऐसी लीला को दिलाया था, जिससे केवल क्षणिक मनोरंजन ही नहीं, किन्तु देशोन्नति तथा धर्मादि विषयक कुछ उपदेश भी प्रकट हो।' राधाकृष्णदास ने एक ओर रसवादिता का समर्थन किया है और दूसरी ओर उत्साह-वर्धन को काव्य का प्रयोजन माना है। आपके 'दुखिनी जाना' नाटक में सूत्रधार के कथन से काव्य का प्रयोजन समाज-संस्कार तथा लोक-हित-साधन ठहरता है। प्रस्तुत रचना के मूल में नाटककार का उद्देश्य देश-हित के कार्यों के लिए प्रेरणात्मक वातावरण की सृष्टि करना है।

ठा० जगमोहनसिंह निम्नलिखित हैं—'इस सम्बन्ध में संस्कृत-काव्य-शास्त्र की परम्परा का प्रवर्तन करते हैं। प्राचीन आचार्यों की भाँति आप आनन्द की उपलब्धि और यश-अर्जन की कामना को काव्य का प्रयोजन मानते हैं। इस दृष्टि से आपका यह बोधा प्रसिद्ध है—

इकसँ वसिस छन्द, विविध भाँति विरले सही।
जेहि पढ़ि लहहि अर्जव, रसिक सुजन कवि सुख सही ॥

आपने आनन्दानुभूति को ही काव्य का प्रयोजन नहीं, बरन् यश-कामना को भी काव्य-रचना का प्रयोजन घोषित करते हुए लिखा है—

कविता सरस अथाह, धारा सुदृढ़ कवच न रुके।
माँगों याही लाहु, जननि दोजिए वर सुयस ॥

ठाकुर साहब के उक्त शब्द उनको संस्कृत-काव्य-शास्त्र की परम्परा का अनुयायी सिद्ध करने के लिए पर्याप्त हैं। इस प्रकार, निश्चित है कि विवेच्य-युग

म राज्य-शासन विषयों दोनों मायनाएँ प्राणशान थीं। अधिकांश कलाकर इन्हें को नौनि राज्य द्वारा आनन्द देने की विधा देने के पक्ष में थे।

भारत दुः प्रमथन और ठाकुर जामोहनसिंह की राज्य शासन विषयक मायनाओं के विषय में कहा जा सकता है कि वे अधिकांश रसवादा थे। उन्होंने नौनि और पारनौनि दोनों ही प्रकार के आनन्द की अभिव्यक्ति पर बल दिया है, पर इस युग के अन्य समय बनाकर राज्य शासन की आनन्दानुभूति या तो इस मायना के विरोधी थे। वे भारतेन्दु की उस मायना के अनुयायी थे, जिसकी अभिव्यक्ति 'जातीय संगीत' में हुई है और जहाँ देशानुराग तथा चरित्रानुमय के नाचों की मोहकता द्वारा भक्त करन पर बल दिया गया है। इन मत के अनुयायी रस की राज्य का आत्मा न मानकर नीति और उपदेश का राज्य का प्राय मानते हैं। साता श्रीनिवासदास ने हिमोपदेश की परम्परा पर नीति-राज्य की रचना की महत्व दिया है। संवत् १६३६ की हरिवंश चरित्रा में प्रकाशित गयावासी चतुर्भुज मिश्र के नाटक 'अवधूत' की प्रस्तावना में स्पष्ट है कि इस युग में शृङ्गार रस की व्यञ्जना तथा आनन्दानुभूति के सिद्धान्त से शिरास हुआ गया था।^१ साताजी के 'एगवीर-प्रम मोहिनी' नाटक की प्रस्तावना में सूत्रधार द्वारा कहिये शब्द भी इस तथ्य का प्रमाण प्रस्तुत करते हैं। सूत्रधार का कथन है— 'प्यारी, आज हम बाव समाज के सामने कोई ऐसा नाटक खेनो जिसका फल केवल चित्त विनोद ही न हो।^२ यही नहीं, इसी प्रस्तावना ने सूत्रधार द्वारा भारत छोड़ दो हम सबों' नामक पंक्ति का पाठ कराना नाटक के उद्देश्य की ओर स्पष्ट संकेत करता है।

साताजी ने इस नाटक के निवेदन में इटली के एक कवि 'पीट्राक' की एक कथा का उल्लेख करते हुए पुस्तका की महत्ता के विषय में उल्लेख जो कुछ कहसकता है वह इन बातों का प्रमाण है कि साताजी साहित्य में किस तत्त्व का अस्तित्व दर्शना चाहते थे। साताजी की मायनाओं से स्पष्ट है कि पुस्तकें राजबाज, प्रजापालन, प्राचीन इतिहास इस-माया का भेद आनन्द-चैन, धैर्य तथा आत्मनिभरता आदि गुणों का ज्ञान कराती हैं। आपने नाटकों में अलौकिक और चमत्कारिक दृश्यों पर ध्यान करने की अपेक्षा मयाय के चित्रण पर बल दिया है।^३

प० वास्तव्य नट साताजी से अधिक नवीनता-प्रेमक थे। उन्होंने राज्य

१ 'श्रीनिवासदास प्रभावलो,' नृसिंह, पृ० ३।

२ यही, पृ० ७।

३ यही निवेदन, पृ० ६।

की रीति-वद्धता का डट कर विरोध किया है। रीतिकालीन साहित्य प्रमुखतः रस को काव्य-शास्त्र का अंग मानकर चला है, पर भट्टजी चित्त का थोड़ा-सा आनन्द देशानुराग को मानते हैं और इसी की अभिव्यक्ति को काव्य का प्राण स्वीकार करते हैं। राजा शिवप्रसाद की मान्यताओं का खण्डन करते हुए आपने लिखा था—
 “सच्ची खुशी देशानुराग की है। जिसने अपने मुल्क या मुल्क की बहदूदी के लिए कभी एक कतरा खून भी बहाया या अपने निज के फायदे से दूरतरफ हो सर्व-साधारण के हित या घेहूतरी के लिए यावज्जीवन यत्न करता रहा बल्कि इसी घुन में जान माल सबसे हाथ धो बैठा उसी को सच्ची खुशी कहते हैं।”^१ भट्टजी की दृष्टि में यही वह आनन्द है, जिसकी अनुभूति काव्य से होनी चाहिए। यह मान्यता काव्य-शास्त्र में लोक-कल्याण की प्रतिष्ठा करती है।

भट्टजी ने एक दूसरे स्थान पर भी रीतिबद्ध कविता का विरोध करके इसी मान्यता को पुष्ट किया है। काव्य के वर्ण-विषय के सम्बन्ध में भी उनकी मान्यताएँ रीतिकालीन कवियों से भिन्न थीं। ‘सच्ची कविता’ शीर्षक में आपने ‘क्लासिक पोद्दूरी’ को कृत्रिम और दोष-युक्त माना है। साथ ही, भारतेन्दु की भाँति ग्राम-गीतों की प्रभावोत्पादकता और प्रेयणीयता की प्रशंसा की है, क्योंकि भट्टजी को ग्राम-गीतों में ‘सच्ची कविता का ससरा’ अर्थात् चित्त की एक सच्ची और वास्तविक भावना की तस्वीर मिलती थी।

भट्टजी की भाँति ही बालमुकुन्द गुप्त की भी काव्य-शास्त्र-विषयक मान्यताएँ भारतेन्दु के नवीनतामूलक मत के अनुकूल थीं। गुप्तजी काव्य-सृजन का प्रयोजन लोक-वचि-परिष्कार, सांस्कृतिक उत्कर्ष, लोक-रंजन, सुख-सम्पादन और राष्ट्रीय गौरव-संवर्धन मानते थे। इसी सिद्धान्त को आधार मानकर आपने मुंशी खदिरनारायण द्वारा अनुवादित ‘अश्रुमती नाटक’ की आलोचना की थी। विवेच्य रचना के विषय में गुप्तजी ने लिखा था—“हमारे समझ में नहीं आया कि इसके बनाने वाले ने क्यों इस पुस्तक को बनाया है? बनाने में उसका उद्देश्य क्या था? देश की भलाई, समाज की भलाई, साहित्य की भलाई—तीनों में कौन सी बात इस पुस्तक के बनाने में सोची गई?”^२ इन पंक्तियों से स्पष्ट है कि गुप्तजी देश-हित और समाज-कल्याण को काव्य का प्रयोजन तथा उत्कृष्ट चरित्र-विवरण को काव्य का अभिप्रेत मानते थे।

१. हिन्दी, ‘प्रदीप’, जुलाई १८८०।

२. ‘गद्यकार बालमुकुन्द गुप्त’, पृ० २१५।

में काव्य शास्त्र विषयक दोनों मांगताएँ प्राणवान थीं। अधिकांश कलाकर डाइडन की नीति काव्य द्वारा आनन्दप्रद नीति से शिक्षा देने के पक्ष में थे।

भारतेन्दु प्रमथन और ठाकुर जगमोहनसिंह की काव्य शास्त्र विषयक मान्यताओं के विषय में कहा जा सकता है कि वे अधिवास्तव रसवादी थे। उन्होंने लौकिक और पारलौकिक दोनों ही प्रकार के आनन्द की अनिव्यक्ति पर बल दिया है, पर इस युग के अन्य समय बसाधार काव्य शास्त्र की अल्प-दानुभूति वाली इस मान्यता के विरोधी थे। वे भारतेन्दु की उस मान्यता के अनुयायी थे, जिसकी अनिव्यक्ति जाहीर सगीत में हुई है और जहाँ वेदानुसंग तथा चरितानुमेय के भावों को लौकिकीयों द्वारा व्यक्त करने पर बल दिया गया है। इस मत के अनुयायी रस को काव्य का आत्मा न मानकर नीति और उपदेश का काव्य का प्राण मानते हैं। ताला आनिवासदास ने हिनोपदेश की परम्परा पर नीति-काव्य की रचना को महत्व दिया है। सबत् १९३१ की 'हरिवंश चरित्र' में प्रकाशित गन्धावली चतुर्भुज मिश्र के नाटक 'अवधूत' की प्रस्तावना से स्पष्ट है कि इस युग में भूतधार रस की ध्वजा तथा आनन्दानुभूति के निदान्त में विरोध हो गया था।^१ लालाजी के 'रणभौर प्रेम मोहिनी' नाटक की प्रस्तावना में भूतधार द्वारा कहे 'य' शब्द भी इस तथ्य का प्रमाण प्रस्तुत करते हैं। भूतधार का वचन है— 'प्यारी, आज इस आनन्द-समाज के सामने कोई ऐसा नाटक खेले जिसका फल बेचन बिच बिनोद ही न हो।' ^२ यही नहीं, इसी प्रस्तावना में भूतधार द्वारा भारत छोड़ो मोह उम नासो नामक पंक्ति का पाठ कराना नाटक के उद्देश्य की ओर स्पष्ट संकेत करता है।

लालाजी ने इस नाटक के निवेदन में इटली के एक कवि पीद्राक की एक कथा का उल्लेख करते हुए पुष्पकों की महत्ता के विषय में उससे जो कुछ कहलवाया है, वह इस बात का प्रमाण है कि लालाजी साहित्य में किस तरह का अस्तित्व देखना चाहते थे। लालाजी की मान्यताओं से स्पष्ट है कि पुस्तकें राजकाज, प्रशासन प्राचीन इतिहास, ईश-भार्या का नद आनन्द चैन, पैय तथा आत्मनिर्भरता आदि गुणों का गान करती हैं। अपने नाटकों में अलौकिक और अमरकारिक दृश्यों पर ध्यान देने की अपेक्षा गणार्थ के चित्रण पर बल दिया है।^३

प० बलरूपच अटल लालाजी से अधिक नवीनता-प्रापक थे। उन्होंने काव्य

१ 'धोनिवासदास गन्धावली,' नूयिक, पृ० ३।

२ वही, पृ० ७।

३ वही निवेदन, पृ० ६।

की रीति-वद्धता का डट कर विरोध किया है। रीतिकालीन साहित्य प्रमुखतः रस को काव्य-शास्त्र का अंग मानकर चला है, पर भट्टजी चित्त का श्रेष्ठतम आनन्द देशानुराग को मानते हैं और इसी की अभिव्यक्ति को काव्य का प्राण स्वीकार करते हैं। राजा शिवप्रसाद की मान्यताओं का खण्डन करते हुए आपने लिखा था—
“सच्ची खुशी देशानुराग की है। जिसने अपने मुल्क या मुल्क की वहवृत्ती के लिए कभी एक कतरा खून भी बहाया या अपने निज के फायदे से वरतरफ हो सर्व-साधारण के हित या बेहतरी के लिए यावज्जीवन यत्न करता रहा बल्कि इसी धुन में जान भाव सबसे क्षय हो बैठा उसी को सच्ची खुशी कहते हैं।”^१ भट्टजी की दृष्टि में यही वह आनन्द है, जिसकी अनुभूति काव्य से होनी चाहिए। यह मान्यता काव्य-शास्त्र में लोक-कल्याण की प्रतिष्ठा करती है।

भट्टजी ने एक दूसरे स्थान पर भी रीतिवद्ध कविता का विरोध करके इसी मान्यता को पुष्ट किया है। काव्य के वर्ण्य-विषय के सम्बन्ध में भी उनकी मान्यताएँ रीतिकालीन कवियों से भिन्न थीं। ‘सच्ची कविता’ शीर्षक में आपने ‘कलासिक पोद्दी’ को कृत्रिम और दोष-युक्त माना है। साथ ही, भारतेन्दु की भाँति ग्राम-गीतों की प्रभावोत्पादकता और प्रेयणीयता की प्रशंसा की है, क्योंकि भट्टजी को ग्राम-गीतों में ‘सच्ची कविता का ससरा’ अर्थात् चित्त की एक सच्ची और वास्तविक भावना की तस्वीर मिलती थी।

भट्टजी की भाँति ही जलमुकुन्द गुप्त की भी काव्य-शास्त्र-विषयक मान्यताएँ भारतेन्दु के नवीनतामूलक गत के अनुकूल थीं। गुप्तजी काव्य-सृजन का प्रयोजन लोक-शुचि-परिष्कार, सांस्कृतिक उत्कर्ष, लोकरंजन, सुसूचि-सम्पादन और राष्ट्रीय गौरव-संवर्धन मानते थे। इसी सिद्धान्त को आधार मानकर आपने मुंशी उदितनारायण द्वारा अनुबादित ‘अधुमती नाटक’ की आलोचना की थी। विवेच्य रचना के विषय में गुप्तजी ने लिखा था—“हमारी समझ में नहीं आया कि इसके बनाने वाले ने क्यों इस पुस्तक को बनाया है? बनाने में उसका उद्देश्य क्या था? देश की भलाई, समाज की भलाई, साहित्य की भलाई—तीनों में कौन सी बात इस पुस्तक के बनाने में सोची गई?”^२ इन पंक्तियों से स्पष्ट है कि गुप्तजी देश-हित और समाज-कल्याण को काव्य का प्रयोजन तथा उत्कृष्ट चरित्र-विषय की काव्य का अभिप्रेत मानते थे।

१. हिन्दी, ‘प्रदीप’, जुलाई १८८०।

२. ‘गद्यकार जलमुकुन्द गुप्त’, पृ० २१५।

प्लेटो ने जिस प्रकार माहित्य को मानव समाज का प्रभावित करने का सबनतम मापन मानते हुए उमम उत्कृष्ट चरित्रों के समवेध पर बन दिया और माहित्य को नतिक उवष का आधार माना उसी प्रकार गुप्तजी भी काव्य तथा नाटको म उत्कृष्ट चरित्रों के चित्रण पर बल देकर उस शिक्षा का आधार बनाना चाहते थे। विश्वोरीलाल गोस्वामी ने 'उपयोग तारा' और १० महावीरप्रसाद द्विवेदी की रचना प्रियवर्ण की आलोचना में आपन इसी विचार को आमावना की कमीटी बनाया था। अधुमता नाटक के विषय म आपने लिखा था— इस पुस्तक को पढ़कर बग देश की 'उडरियो का क्या मिथा मिनेगा ? और आप सब बगानी लोग याप म बह कि आप हो वो "मने क्या उपदेस मिना । ' इन पक्तियों से स्पष्ट है कि गुप्तजी काव्य की आत्मा शिक्षा उपदेस सत्कार सांस्कृतिक उमेय और लोक रहस्य को मानते थे।

काव्य के वष्य विषयों के सम्बन्ध में भी उनकी मायता पूजत स्पष्ट थी। आपने लिखा था— नायिका भेद बाग बगीचा चदन बान्नी तथा गसलासे आदि के वषन म शक्ति का उपहार न करके पेट का यथा करने वाल बन्धा को मालने तथा कुछ भजिन कर जाने का काय करना चाहिए । ^१ ये शब्द इस बात के साक्षी हैं कि गुप्तजी रीतिवासीय विनो रसमगता अम दानुभूति नय छित चित्रण नायक-नायिका भेद और राजा-महाराजा के प्रमोदन तथा विलास प्रसाधनों के चित्रण को काव्य का वष्य नहीं मानत थे। देशानुराग तथा सामाजिक उत्प का काव्य के प्राप के रूप म प्रतिष्ठित करने के यतिरिक्त आपने भगवत् विषयक रक्ति को भी काव्य की आत्मा के रूप म स्वीकार किया है। पर भगवत् विषयक रक्ति के मूल म भी वैयक्तिक भुक्ति की कामना नहीं है बल्कि भारत के उद्धार का भाव है।

काव्य के हेतु और वष्य के विषय म भी इस युग के साहित्यिक प्राय एव मत थे। भारतेन्दु ने यथादि की उपलब्धि को काव्य का हेतु नहीं माना। भक्तिभावा नुप्रेरित वष्यव आनन्द और बाणी का परिव्धार विवेच्य युग की काव्य-माधना के हेतु या प्रयोजन बह जा सकते हैं। यहा कुछ सीमा तक आगते-दु की काव्य सात्त्व सम्बन्धी मान्यता परम्परा के अधिक समीप है। ठाकुर जगमहनसिंह प्राचीन परम्परा के अधिक समीप थे। आप शक्ति को काव्य का हेतु मानते थे पर शक्ति से उनका तात्पय किसी अव्यक्त या व्योचर सत्ता नहीं बल्कि पूष शक्ति के साथ राष्ट्रीय जागरण से है। प्रेमधन जी अवश्य काव्य का हेतु प्रतिभा के परिव्धार और परिमाणन

१ गद्यरत्नर वल्लभुद गुप्त, पृ० २१५।

२ वही, पृ० २५६।

को मानते हैं। इस प्रकार वे इस मान्यता में संस्कृत काव्य-शास्त्र की मान्यता के अनुयायी ठहरते हैं।

इस सम्बन्ध में भट्टजी का मत अन्यो की अपेक्षा भिन्न था। वे लोकहित को ही काव्य का हेतु मानकर लिख रहे थे। उनकी मान्यता थी—“समाज में पुराने खयाल वालों का बाइकाट कर दीजिए, तीर्थों के मूर्ख पण्डों को लोभ की मूर्ति नाम मात्र के पण्डितों को, आलस्य और अकर्मण्यता की जन्मनी वेदान्तियों की मुक्ति को, प्लेग के कराल कोप में वाल्य विवाह को, ब्राह्मणों को, आलसी और मूर्ख कर देने वाली दक्षिणा को, हिंदुस्तान की प्रधान मेवा वर फूट को।”^१ भट्टजी की ये पंक्तियाँ उनकी साहित्य-साधना के रहस्य को बसी प्रकार उद्घाटित कर देती हैं। उनकी दृष्टि में देश की बंमनस्य-प्रताड़ित असंख्य जनता की एकता स्थापना और राष्ट्रीय आन्दोलन की तीव्रता के अतिरिक्त अन्य कोई बात काव्य के हेतु के रूप में नहीं आती थी। साहित्य उनके सम्मुख सावन या, साध्य था लोक-कल्याण। इस विचार में वे भारतेन्दु के नवीनतापरक विचारों के अनुयायी थे। विचारों की इस राष्ट्रीय उन्नता और स्वाधीनता-प्रियता के कारण ही उनको काव्यस्थ पाठशाला की नौकरी छोड़नी पड़ी थी। अपनी काव्य-शास्त्र-विषयक मान्यताओं में भट्टजी एकबन नवीनता-वादी है।

साहित्य के दृष्य विषयो के सम्बन्ध में भारतेन्दु भगवत-वर्चा के अतिरिक्त लोक-हित को ही महत्त्व देते थे। उन्होंने या तो भक्त कवियों की भाँति लोकोत्तर आनन्द की चारा प्रवाहित की है, अथवा एक जाग्रत समाज-सुधारक तथा प्रबुद्ध देशभक्त की भाँति राष्ट्रीय जागरण के गान गाये हैं। उनकी शृंगार-रस-विषयक अधिकांश कविताएँ राधा-कृष्ण के लोकोत्तर आनन्द से ही परिपूर्ण हैं। इस प्रकार आप काव्य-शास्त्र की आनन्दवादी मान्यता के चाहे, वह लोकोत्तर आनन्द की रही हो अथवा लौकिक आनन्द की, पोषक रहे थे। लौकिक आनन्द की भावना निश्चय ही छायावादी अनुभूति से भिन्न और प्रयोगवादी वैयक्तिकता से सर्वथा मुक्त थी। उसमें सामाजिकता का पर्याप्त समावेश था। अतः आलोच्य युग की आनन्दवादी मान्यता को स्पष्ट-रूपेण समझने के लिए भारतेन्दु के विचारों पर दृष्टि डालनी पड़ेगी। ‘जातीय संगीत’ में भारतेन्दु ने उन विषयों को प्रस्तुत किया है, जिन पर साहित्य-जगत् में निम्ना-पड़ी होनी चाहिए। इसी कार्य की सफलतापूर्वक उपलब्धि भारतेन्दु को यथार्थ आनन्द की प्राप्ति कराने वाली साधना थी। आप जिन विषयों पर लिखना चाहते थे, वे विषय हैं—दास विवाह की हानियाँ, जन्मपत्री की विधि, बालकों की शिक्षा की

आवश्यकता, बच्चा का नती प्रचार पातन-पापण, अंग्रेजों परान का दुष्प्रभाव, स्वधर्म म मत्तनता भूत-हत्या तथा शिशु हत्या निरोध क उपाय, भारत पर फूट और घेर का दुष्प्रभाव मंत्री और एकता क गुण, जानिवाद तथा बहुदलीयता की हानियाँ, माप्यता क लाभ जम भूमि क प्रति प्रेम, आनपण तथा उसके लिए बलिदान का भाव ध्यापार की उन्नति का आवश्यकता तथा उससे उपाय, मादक पदार्थों क सेवन के दुष्प्रभाव ज्ञानता म अपव्यय तथा परस्पर वैमनस्य प्रसारण का निराप, स्वदेशी वस्तुओं क निर्माण और प्रयोग पर बल और भारत की अनुनति पर श्रद्धा प्रकाशन आदि ।

भारतेन्दु की भाँति ही ए० प्रतापनारायण मिश्र भी आदिममूर्तकर्मक कथाओं के साहित्य म समाकर्म के समकथ । मिश्र जी ने कथावृत्ति निवारण, मदिरापान निषेध, सामाजिक कुतिलिया के उद्मूदन, विधवा विवाह समथन और बान विवाह निरोधार्थ कितने ही लख लिखे हैं । इनकी 'दृष्यताम्' कविता इस ज्ञान का प्रतीक है कि वे काव्य म किस प्रकार की चर्चा चाहते थे । इसके अतिरिक्त 'बारी विद्याप', 'बारापटक', 'शरीर है बनि नौतुक रूप और 'भारत बुद्धि' आदि इनकी रचनाएँ हैं, जिनसे स्पष्ट होता है कि भारतेन्दु द्वारा निर्धारित साक हिन-स्थापना वाली शक्ति स यह हटना नहीं चाहत थे । मिश्रजी ही नहीं, लाला श्रीनिवासदास तथा राधाकृष्णदास भी इसी विचार के समकथ थे । लालाजी ने अपने उपन्यास 'परीक्षा गुरु' की व्याख्या म पुस्तक के शीर्षक के नीचे लिखा है— अनुभव द्वारा उपदेश मिलन की सखारी वार्ता ।”

लालाजी द्वारा उपन्यास के शीर्षक की दी गई व्याख्या उनके विचारों का सम्यक प्रसारण करती है । वे रचना म उत्कट चरित्र निर्माणार्थ शिक्षा प्रदान उपदेश का आवश्यक समथत थे । इन की भाँति ही राधाकृष्णदास काव्य म समयोपयोगी आवश्यकताओं का वणन अपक्षिप्त मानते थे और साहित्य म उपयोगी तत्त्वा के समावेश का समथन करत थे । उनके एक नाटक का नाम 'दुखिनी बाना' और दूसरे का 'राणा प्रताप उनके चरित्र तथा कवि के विचारों की व्यञ्जना करत हैं । प्रथम द्वारा तो उन्हें अपने समसामयिका की भाँति भारत की गिरावट का चित्रण करना अभिप्रेत था और दूसरे क द्वारा आदिम चरित्रों की स्थापना द्वारा नतिक उत्कर्ष । प्रथम म, भारतेन्दु द्वारा निर्धारित बानो—बान विवाह क दुष्प्रभाव, जमपण के अनुसार विवाह तथा उसके अनुम परिणाम आदि का वणन किया है और दूसरे म, भारतीय स्वाधीनता के अमर सनानी महाराणा प्रताप क उत्कट चरित्र का अकन किया गया है । ये दोनों रचना एहँस बात की प्रतीक हैं कि काव्य शास्त्र क सम्बन्ध म उनको भारतेन्दु की मान्यताएँ स्वीकार थी ।

बालमुकुन्द गुप्त तो पराधीनता काल की समस्त कविता को काव्य तक न मानने के पक्ष में थे। निश्चय ही, उनकी यह मान्यता पूर्ववर्ती काव्य-शास्त्र की मान्यता का घोर विरोध करती है। उनका मत है—“भारत में अब कवि भी नहीं हैं, कविता भी नहीं है। कारण यह कि कविता देश और जाति की स्वाधीनता से सम्बन्ध रखती है।”^१ इस तरह गुप्तजी न तो रसानुभूति को काव्य की आत्मा मानते हैं और न कला की सागना मात्र को साहित्य का हेतु; वह न तो रीतिकाल के परम्परानुमोदित नायिका-भेद तथा पारस्परिक-हावभाव के चित्रण को काव्य का वर्ण्य स्वीकार करते थे और न भक्तिकालीन लोकोत्तर आनन्द को काव्य की आत्मा। देश और जाति की स्वाधीनता का उत्कर्ष उनके लिए काव्य की आत्मा, देश-दशा का चित्रण काव्य का वर्ण्य, राष्ट्रीय जागरण और सांस्कृतिक नवोन्मेष काव्य का प्रयोजन तथा हेतु आदि था। गुप्तजी के इसी स्वर में स्वर मिलते हुए ‘क्षत्रिय पत्रिका’ के सम्पादक बाबू रामदीन भी नेशनल संगीत तथा नेशनल काव्य की रचना पर धल दे रहे थे। इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतेन्दु-युग में काव्य-शास्त्र की प्राचीनतापरक मान्यताओं की परम्परा धीन होती चली जा रही थी और काव्य-शास्त्र की नवीन मान्यताएँ जन्म लेकर पुष्ट होती जा रही थी।

इस युग में काव्य के शिल्प के विषय में भी नवीनता का समावेश होता जा रहा था। काव्य में ब्रजभाषा की माधुरी के उपासक होते हुए भी गद्य में अधिकंश लेखक जनता की भाषा के प्रसार में तल्लीन थे। भारतेन्दु ने न तो भाषा के शास्त्रीय रूप को ग्रहण किया और न उसके किसी नवीन रूप की सृष्टि की, बल्कि तत्कालीन भाषा में जन-समाज में प्रचलित शब्दों, मुहावरों, कहावतों और लोकोक्तियों का समावेश करके उसको बोधगम्य बनाया तथा उसको जातीय भाषा के रूप में प्रतिष्ठित किया। पद्य में भी भारतेन्दु ने परम्परानुगत ब्रज-भाषा का परित्याग करके खड़ी-बोली में रचना का सूत्रपात किया था। ब्रज-भाषा की माधुरी से पल्ला छुड़ाने का भारतेन्दु द्वारा यह अभिनव प्रयास उनकी मौलिकता का प्रमाण प्रस्तुत करता है और साथ ही, काव्य-शास्त्र की परम्परानुगत मान्यता से दूर हटने की प्रवृत्ति की साक्षी प्रस्तुत करता है। भाषा के साथ ही, छन्दों के ग्रहण में भी भारतेन्दु ने अपने पूर्ववर्ती कवियों का पूर्ण अनुकरण करते हुए भी अपनी मौलिकता का परिचय ग्राम-गीतों के प्रयोग द्वारा दिया। इस प्रकार शिल्प की दृष्टि से भी भारतेन्दु अपनी काव्य-शास्त्र-विषयक मान्यताओं में कुशल सामंजस्यवादी देख पड़ते हैं।

राधाचरण गोस्वामी, पं० प्रतापनारायण मिश्र और बालमुकुन्द गुप्त की शिल्प-

१. ‘गद्यकार बालमुकुन्द गुप्त’, पृ० ३८८।

विषयक मान्यताएँ भारतन्दु के अनुकूल थीं। १० अम्बिकादत्त व्यास अवश्य सस्कृत की तत्त्वमता के पक्षपाती व्याकरण के अनुकर्ता तथा निगमबद्धता के समर्थक थे। उनका मस्कृत भक्तार्थ 'रस' इस कथन का प्रमाण है। भाषा के क्षेत्र में शास्त्रीयता व समर्थक हात हुए भी व्यासजी छन्द के विषय में प्रतापनारायण मिथ्य के मुक्त छन्द के समर्थक थे और कविता व ज्ञान में तुल्य तक की अभिव्यक्ति के लिए अवरोध मानते थे। बालमुकुन्द गुप्त ने 'शोषीता' तथा 'कबीर' आदि साधु-गीता में राजनैतिक विचारधारा का ध्वजना करके गिल्स जगत में एक अभिनेत्र प्रयास किया। हिन्दी-प्रतीय और भारतन्दु इनमें पूर्व ही साधुगीता की महत्ता पर बल दे चुके थे। उस युग की यह मान्यता काव्य शास्त्र की नवीनता को परिचायक है।

नाट्य शास्त्र का मावताया के विषय में भी विविध युग में नवीनता का समावेश हुआ। जयिवाज नाटककारों ने सस्कृत नाट्य शास्त्र के नियमों का प्रायः परिहारा किया। एक मन्वन्धी प्राचीन नियम छोड़ दिए, एकाकी नाटक-परम्परा का प्रवर्तन किया, प्रहसन और वियोगात् नाटक लिखना प्रारम्भ किया, दृश्य परिवर्तनों में साधुता तथा नवीनता का समावेश हो गया, अथवा पाषा की सृष्टि की गई, विपक्षमक प्रवर्तन, अवाकनार और अकमुग सर्व-सर्व साधक होते गये, रगमचीय आवश्यकतानुसार नाटका का मूजब हुआ, नाटक दृश्यों में विभाजित किया गया और नाट्यकला का मनाविनाद तथा साधारणीकरण की सीमित परिधि में निकाल जीवन की विस्तृत भूमि पर आमीन किया गया। उसमें मनुष्य के रागद्वेष, हर्ष-विषाद और सुख-दुःख का समावेश करके उसे यथाय जीवन का प्रतिनिधि बनाया गया। इस प्रकार नाट्य शास्त्र की प्राचीन मान्यताओं में आमूल परिवर्तन किया गया। सस्कृत-नाटक परम्परा का मुख्य उद्देश्य मनोरञ्जन तथा साधारणीकरण था, विविध युग के नाटका ने सामाजिक यथायवाद को प्रधानता दी और उसे सामाजिक जागृति का सबल साधन बनाया।

अन्त में यह कह सकते हैं कि भारतन्दु-युग काव्य की प्राचीन मान्यताओं को स्वीकार करते हुए भी अस्वीकार करता है। इस युग में रस सम्प्रदाय का पर्याप्त प्रभाव होने हुए भी नवीनता बनमान है। ध्वनि सम्प्रदाय और बलकार सम्प्रदाय को काव्य शास्त्र के निदान रूप में इस युग में स्वीकार नहीं किया गया। इस युग के कवि निदानों के प्रवर्तन पर ध्यान न देकर साहित्य द्वारा महान् कल्याण करने पर नजर रखते थे। मुख्यतः यही इस युग का काव्य शास्त्र था।

द्विवेदी-युगीन समीक्षा

डॉ० मयखनलाल शर्मा

हिन्दी-समीक्षा की जो धारा भारतेन्दु-युगीन गङ्गावेणी से निःसृत हुई थी वह द्विवेदी-युगीन समतल वनस्थली में आकर विस्तृत होने के लिए गहराई में उतरी । उसे संस्कृत परम्परा की स्थायी निधि को शोभातिथीघ्न आत्मसात् करने की चिन्ता हुई । आचार्य द्विवेदी ने विशेष रूप से इस उत्तरदायित्व को उठाया । भारतेन्दु-युग में सृजनात्मक साहित्य के समानान्तर समीक्षा-पद्धति का विकास हुआ था किन्तु द्विवेदी-युग में सृजनात्मक साहित्य जिस गति से अग्रसरित हुआ वह गति समीक्षा ग्रहण न कर पाई और पिछड़ गई । उसे अंग्रेजी और संस्कृत की समीक्षा पद्धतियों से अपना भण्डार भरने की चिन्ता हुई क्योंकि व्यावहारिक समीक्षा के विकास के लिए अब सैद्धान्तिक पक्ष के समृद्ध होने का प्रश्न उपस्थित हो गया था । द्विवेदीजी ने स्वयं संस्कृत काव्यों की समीक्षा की तथा संस्कृत काव्यशास्त्रीय आधार को हिन्दी में प्रस्तुत किया, एवं अन्य लोगों से अंग्रेजी के काव्यशास्त्रीय ग्रन्थ अनुवादित कराये । आलोचना के महत्त्व को प्रतिपादित किया । किन्तु सामयिक सृजनात्मक साहित्य की ओर इतना ध्यान नहीं दिया जा सका जितना कि भारतेन्दु-युग में दिया गया था एवं उस धारा को अग्रसरित करने की दृष्टि से दिया जाना चाहिए था । यह बूझरी बात है कि भारतेन्दु-युगीन समीक्षा के सभी प्रगतिशील तत्त्व किसी न किसी रूप में अधुण धने रहे । इस युग में भारतेन्दु-युग की कसीटी मान्य रही । भारतेन्दु-युग में जनता को सच्चा समीक्षक माना गया था । आचार्य द्विवेदी ने भी अच्छी कविता की कसीटी ओता घोषित किया ।

“अच्छी कविता की सबसे बड़ी परीक्षा यह है कि उसे सुनते ही लोग बोल उठें कि सब कहा । वही कवि सच्चे कवि हैं जिनकी कविता सुनकर लोगों के मुँह से सहसा यह उक्ति निकलती है ।”^१

भारत-दु-युग के जो नखक पहन अग्रज की नीति की परोक्ष आलोचना करने के किन्तु द्विवेणी-युग में अधिक राजनैतिक चेतना जान म व नी सुनकर अग्रज का विरोध करने तथा देशवासियों का सङ्गठित हान की प्रेरणा देने लग । भट्टजी ने स्पष्ट रूप से निम्न—

अग्रजी राय व नई सामन में जब हम सब ओर में दबे हैं और चारों ओर से हमें बम दिए गए हैं कि हिंसा नहीं मजबूत आमदनी का रोई द्वार न खुला रह गया — “ ऐसा हालत में भी जब हम न चेत तो फिर सब चलेंगे ? ”

व सुनकर काग्रस का समझन करने और उनकी जय बोलने लग ।

जहां हा । आज तब हमारे जाना में और प्राणा में यही ध्वनि गुंज रही है और रह रह के मुह में यही निरन्तरता है^१ कि काग्रस की जय । क्या न हो काग्रस साक्षात् दुर्गाजी का रूप है । क्योंकि वह दश हिर्नयी देव प्रकृति सागा की स्नेह शक्ति में आविर्भूत हुई है ।

विज्ञान के विकास और समाजशास्त्रीय दृष्टिकोण व अनुकूल जीवन दृष्टि उस गुण में आने लगी थी ।

स्त्री शिक्षा की ओर अधिक ध्यान दिया जाने लगा था और शिक्षा में भी बलक मुहूर्तिर और स्कूलास्टर की अपेक्षा सच्चा उत्साहक वग पैदा करने वाली शिक्षा की प्रमुखता दी जान लगी थी । अधवादी शिक्षा पर ध्यान आकर्षित किया जा रहा था जिससे सच्ची शिक्षा का मूलपान हो सके । इस शिक्षा के पीछे ही आर्थिक दृष्टिकोण की प्रधानता थी । व समीक्षक भासन निरपेक्षता द्वारा जनता की सरकार का विरोध करने की प्रेरणा देने के ।

भारत-दु युगीन समीक्षका में ने प्रतापनारायण मिश्र ने बेती की हीन और विमाना की अति दयनीय स्थिति की ओर ध्यान आकृष्ट किया तथा देश में विदेशी शासन के फलस्वरूप जा कारीबरी नष्ट हो गयी थी तथा देश का घन विदेशी को निचा जा रहा था उसका स्मरण दिलाया तो बात्तहाण भट्ट ने डाल के भीतर पोंन में अग्रज की विजयिनी डीलन को रोक्ने पर जोर दिया और स्वयं आचार्य

१ भट्ट निबन्धावली, पृ० ११६ ।

२ निबन्ध नवनीत, पृ० ८१ ।

द्विवेदी ने भी इन विषयों पर अपनी सशक्त लेखनी उठाई। जमेरिकन और भारतीय कृषि कार्य की तुलना करते हुए कृषक दशा तथा उसके शोषक कारणों पर प्रकाश डालते हुए लिखा—

“भारतवर्ष में कृषकों की दुरवस्था और निर्धनता के कई कारण हैं। एक तो यहाँ किसानों में शिक्षा का अभाव है, दूसरे यहाँ की गवर्नमेंट ने देश के कुछ अंशों को छोड़कर अन्यत्र सभी कहीं भूमि को अपने अधिकार में कर रखा है। वही उसकी मालिक यानी बैठी है, अतएव उसने भूमि के लगान और मालगुजारी के सम्बन्ध में जो कानून बनाए हैं वे बहुत ही कड़े हैं। फिर जहाँ कहीं ताल्लुकेदारियाँ हैं वहाँ किसानों के सुभीते का काम, ताल्लुकेदारों के सुभीते का अधिक ध्यान रखा गया है। यही सब कारण है जो किसानों को पनपने नहीं देते।”

इसी लेख में वे भारतीय कृषक को शिक्षित होकर कृषि विकास की ओर उन्मुख होने की शिक्षा देते हैं। क्योंकि वे केवल रुपये की धन न मानकर वास्तविक सम्पत्ति उत्पादन को कहते हैं। युग ने जागरूक रह कर धर्म, मत, सम्प्रदाय, जाति-पाति-विभेद मूलक अनेकता का विरोध कर आर्थिक और राजनीतिक आधारों पर सङ्गठन का विगुल घड़ाया और इसी को धर्म का स्थानापन्न बनाने पर अपनी शक्ति लगाई। युग अपनी जाग्रतावस्था की सूचना निम्न शब्दों में देता दिखाई देता है—

“हिन्दू भाइयों को यह समय मतमतान्तरों में पड़ने का नहीं है और न संतोषक है और न वेवांस्ती बनकर उदासीन होकर बैठने का है। भाइयो, ऐसे घोर काल में कुछ धार्मिक कार्य नहीं हो सकता, न वह शास्त्र विहित ही है। केवल देश बचाने के लिए जिस तरह हो सके, कटिबद्ध होकर मत्न करो। यह समय देश-विदेश व जाति-पाति के विचार का नहीं है, सबका प्रायश्चित्त केवल देश भाइयों को बचाना ही परम धर्म है। यही सबका परम कर्तव्य है। जैसे हो सके वैसे शिल्प-शिक्षा का प्रचार करो, जैसे, वन पड़े वैसे कला-कौशल सीखने का मत्न करो। यही सबका उद्धार है और कुछ नहीं।”^१

सत्यदेव परिव्राजक जैसे धार्मिक पुरुषों ने भी धर्म की अपेक्षा राजनीति को प्रमुखता दी और बताया कि जो इस लोक को नहीं सुधार पाता है वह परलोक को कभी भी सुधार नहीं पावेगा। अतः इहलोक—अपना वर्तमान—पहले सुधारना

चाहिए। इस युग के मुख्य समीक्षक मिथवचुजा न ब्राह्मणवाद का खण्डन किया और द्विज के अन्त्यगत तीना वर्णों को रखा यह श्रमनिर्भीय दृष्टिकोण था जिसे स्वीकार करने के लिए उन्हें गोम्बापो तुलसादास की महानता का भी चुनौती देनी पड़ी और उनके काव्य में दोष दिखाने पड़े।

आचार्य द्विवेदी की मानसिक-मनोशा का प्रभाव न केवल साहित्य पर पड़ा बल्कि उसमें ज्ञान के प्रति स्पृहा उत्पन्न हुई। और इसका सम्बन्ध समाज देश तथा जन जीवन की वर्तमान अवस्था से बड़ी ही घनिष्टता के भाव जुड़ा हुआ था। साहित्य का द्वार अब तक कुछ के लिए—विशिष्ट वर्ग के लिए ही उन्मुक्त था उसे सब-साधारण के लिए खोलने का श्रेय आचार्य द्विवेदी को है। वे साहित्य को सामान्य जनता के इतना पास न आये कि दोनों एक दूसरे को पहचानने लगे। निम्न पंक्तियाँ इस पर प्रकाश डालती हैं—

द्विवेदीजी की विमर्शनी ही ऐसी रचनाएँ हैं जो पाठकों में सत्साहित्य के प्रति अनुराग और ज्ञान के प्रति स्पृहा उत्पन्न करने के लिए लिखी गई हैं और बिठनी ही ऐसा है जिसका सम्बन्ध देश और समाज को वर्तमान अवस्था से है। हिन्दी भाषा भाषियों में ज्ञान का जितना प्रचार द्विवेदीजी ने बिखा है उतना अन्य किसी लेखक ने नहीं किया। द्विवेदी जी ने स्वतः स्पृहासा बना ली है हिन्दी साहित्य में सब-साधारण के लिए ज्ञान का द्वार ही उन्मुक्त कर दिया।^१

द्विवेदीजी ने हिन्दी के पोषण के लिए अग्रजी का विरोध किया और यह देखकर आश्चर्य होता है कि द्विवेदीजी अग्रजी के विरोध के माध्यम से अग्रजी शासन व्यवस्था का विरोध कभी कोमलपूज नहीं कर रहे थे। उन्हें राजनीतिक गुलामी की अपेक्षा सांस्कृतिक गुलामी अधिक भयङ्कर लगी—

हाय रे अग्रजी ! तूने हमारे खाद्य और पय पदार्थों में परिवर्तन कर दिया तूने हमारे वस्त्र-परिच्छिन्ने में बदल-बदल कर डाला यहाँ तक कि तूने हमारी मातृ भाषा को भी विरसकृत कर दिया ।।। अम्हारे हिन्दुस्तान को छोड़ कर घरेली की पीठ पर एक भी ऐसा सम्य देण नहीं जहाँ इस तरह की अस्वाभाविक बात होनी हो।^२

इस युग की समीक्षा का आशीर्वाद न केवल स्वतन्त्रता आन्दोलन को मिला

१ 'द्विवेदी अभिनन्दन शब्द', पृ० ५३७।

२ सरस्वती, वय १५, संख्या ४५ पृ० १६६।

था वरन् उसके नेता महात्मा गान्धी को महर्षि कहा जाता था। स्वयं आचार्य द्विवेदी ने लिखा था—“गान्धीजी को आधुनिक संचि में पता हुआ प्राचीन महर्षि समझना चाहिए। उनके लेखों और व्याख्यानों में व्यक्त किए गए उनके विचारों से हम लोगों को यथार्थता लाभ उठाना चाहिए।”^१

‘पद्म-परान’ में समीक्षा का उपयोग लोक-कल्याण तथा राजनीति के हित के लिए किया गया है। पं० पद्मसिंह शर्मा ने काव्य से शिक्षा लेने की प्रेरणा देते हुए लिखा है—

“इसमें लीडर लोग भगवान के इस आचरण से शिक्षा ग्रहण करें तो उनका और लोक का कल्याण हो।”

कांग्रेस के असहयोग आन्दोलन के समर्थक रहते हुए भी समीक्षकों ने समाज और नेता के सामने समर्पण युद्ध से काम नहीं लिया। वे आन्दोलन के प्रतिक्रियावादी रूप को समझते थे तथा उसकी यथार्थवादी समीक्षा कर जनता को सच्ची तस्वीरें दिखाते रहते थे। प्रभाव उत्पन्न करने के लिए व्यंग का उपयोग किया गया और कवितया कसी गई—

“श्रीकृष्ण ने अपने सगे सम्बन्धी, पर अन्यायी दुर्योधन का निमन्त्रण स्वीकार नहीं किया। और एक आजकल के लीडर हैं जो कहीं निमन्त्रण पाने के प्रयत्न में रहते हैं। आज अपमानित होकर असहयोग की घोषणा करते हैं, कल उड़ती बिड़िया के द्वारा निमन्त्रण पाकर सहयोग करने दौड़ते हैं। इन्हें ही सक्ष्य करके कवि ने कहा है—

कौम के मन में डिगर खाते हैं द्रुपद के साथ।

रंज लीडर को बहुत है, मर आराम के साथ ॥

इतिवृत्तात्मक युग ने रीतिकालीन मान्यताओं की अस्वीकृति का उद्घोष किया। इस युग की समीक्षा ने रीतिकालीन साहित्य को आर्यत्व से मुक्त माना और दरवारी संस्कृति का तीव्र विरोध किया। इससे काव्य सामान्य जनता के स्तर पर आया एवं उसमें लोकतन्त्रात्मक प्रवृत्तियों का समन्वय हो सका। पं० पद्मसिंह शर्मा ने अमीर खुसरो की कविता के उस अंश को हेय माना जो दरवार के दबाव का परिणाम था—

दिया गया था । समीक्षा में तत्कालीन नाटका तथा अन्य साहित्यिक विधायाँ को समर्थ रखकर सिद्धान्त निर्धारण हुआ । समाक्षा के जो उद्देश्य निश्चित हुए, जिनमें साहित्य की उत्पत्ति साहित्य की सामान्य जनता तक पहुँचाना साहित्य को सामान्य जनप्रिय बनाना साहित्य की उपन्यासिता स्पष्ट करना तथा साहित्य को रमणीय शिक्षाओं द्वारा जीवन की अधिक ज्ञान दमक बनाने की शिक्षा दिलाना आदि प्रमुख थे । द्विवेदीजी को साहित्य की बड़ी जनमत पर आधारित हान के कारण व्यक्तिवाद की समीक्षा की अपेक्षा सद्धान्तिक समाक्षा के समाजवादी रूप को ही थोड़ा माननीय था । इसलिए उन्होंने मिथवाधुजा की भावनाओं को समाक्षा का सङ्गन किया । आधुनिक समाज के शास्त्रार्थों के समान समीक्षा भी यथा उपस्थापनवाद का यथेष्ट प्रचार हुआ बिना उसका कारण नोकमङ्गल था । सामाजिकता की स्वाकृति का ही परिणाम यह था कि सद्धान्तिक समाक्षा में रस को कसौती के रूप में माना गया ।

छायावादी कवियों का आलोचनात्मक दृष्टिकोण

डॉ० विनयमोहन शर्मा

प्रथम महायुद्ध के बाद हिन्दी साहित्य में नूतन चेतना का उदय हुआ। इसलिए नहीं कि उस पर युद्ध का सीधा प्रभाव पड़ा। पर पराधीन देश उससे अछूता बचा रहा, यह कहना भी गलत है। ब्रिटिश साम्राज्य की रक्षा के लिए भारतीय बल-जन की आहुति बढ़ाई गई (हमारे देश के चोटी के नेताओं ने भी उस समय युद्ध में सहायता प्रदान की) और जब मित्र राष्ट्र जीते तो भारतीयों को उनकी सेवा के उप-लक्ष्य में बमनकारी कानूनों के शिकारे में जकड़ कर रौंदा गया, पीसा गया। इसकी प्रतिक्रिया समस्त देश में हुई। गांधीजी के नेतृत्व में देश स्वाधीनता के लिए छटपटाने लगा, वह प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष मार्ग से विद्रोह के पथ पर चलने लगा। देश की बाह्य क्रान्ति साहित्य में प्रतिबिम्बित हुई।^१ इस समय हिन्दी कविता के दो रूप दिखलाई दिये। एक तो वह जिसमें देश की स्वाधीन भावना मुक्त कण्ठ से मुखरित हो रही थी—कवि अपने चारों ओर की उत्पीड़नमयी घटनाओं और जनता के रोंप की अभिधा में व्यक्त कर रहे थे। ऐसे कवि राष्ट्रीय कवि कहलाये। दूसरा वह जिसमें धर्म-समाज-साहित्य की कवियों से बिमुख हो कवि अपनी सत्ता को स्वच्छन्द रीति से प्रतिष्ठित करने का आग्रह कर रहे थे। मनोविज्ञान की भाषा में कहा जा सकता है कि देश के बाह्य राजनीतिक विद्रोह में भाग लेने में अक्षमपन ने साहित्य के निरापद क्षेत्र में अपनी स्वच्छन्दता वृत्ति का परिचय दिया। यही स्वच्छन्दतावाद आगे चलकर छायावाद-

१. "आकाश में आच्छन्न होने वाले बादल जिस क्रान्ति से उमड़े थे, छायावाद भी ठीक उसी क्रान्ति का पुत्रता था। जिस क्रान्तिकारी भावना के कारण बाह्य जीवन में राजनीतिक दुरवस्थाओं की अनुभूतियाँ तीव्र होती जा रही थीं, वही भावना साहित्य में छायावाद का रूप धारण कर खड़ी हुई थी और मनुष्य की मनोदशा विचार एवं सोचने की प्रणाली में विप्लव की सृष्टि कर रही थी।"

—बिनकर (मिददी की ओर)

रहस्यवाद से अभिहित किया जान लगा। ऐसे कवि छायावादी कहलाये पर हिंदी छायावाद में स्वच्छन्दतावाद का जो रूप दिखलाई दिया वह प्रथम महापुरुष के पश्चात् कवि हार्डी, मीट्स या डी ला मेरे जार्ज का स्वच्छन्दतावाद नहीं है। उसमें तो रोमांटिक युग के बड़बुदबुद, जेनी, बीट्स, बालरिज आदि की आत्मा झोक रही है सीधे या बगला माध्यम से।

जिस प्रकार अंग्रेजी के स्वच्छन्दतावाद के कवियों ने कविता की पुरातन मान्यताओं का तिरस्कार कर उसे नया रूप में प्रतिष्ठित किया, उसी प्रकार छायावादी कवियों ने कविता को देखने की नई दृष्टि दी, जिससे पूर्ववर्ती शास्त्रीय समीक्षा धीरे-धीरे दूर होकर बालेजीय विवेचना-टीकाओं में सिमट कर रह गई। प्रसाद कहते हैं, "इस युग की ज्ञान सम्पत्ति की अनुभूति में भारतीयों के हृदय पर पश्चिम की विवेचना-शैली का व्यापक प्रयत्न विवादास्पद रूप से दिखालाई देने लगा। किन्तु साथ ही साथ ऐसी विवेचनाओं में प्रतिक्रिया के रूप में भारतीयता की भी दुहाई सुनी जा रही है।" प्रसाद ने भी साहित्य-वृत्त की विवेचना करते समय भारतीय पारिभाषिक शब्दों का विस्मरण नहीं किया पर उनकी व्याख्या में आपुनित्वता भरने की चेष्टा स्पष्ट दिखाई देती है। वे कहते हैं, "जदि हम भारतीय कवि-भेद को लक्ष्य में न रख कर साहित्य की विवेचना करने लगेंगे - - तो प्रमाद कर बैठने आसका है।" इस तरह छायावादी कवि पश्चात्य और भारतीय दोनों मान्यताओं को लेकर चले हैं। साहित्य क्या है? कविता क्या है? उसके प्रेरक स्रोत क्या हैं? उसका भाव और बाह्य रूप-विधान (Form) से क्या सम्बन्ध है? वह युग-सापेक्ष है या निरपेक्ष? आदि प्रश्नों पर उन्होंने विचार-चिन्तन किया है। प्रसाद ने काव्य को "आत्मा की सत्तात्मक अनुभूति कहा है, जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विश्लेष्य या विज्ञान से नहीं है।" वे 'काव्य और कला' में लिखते हैं, "वह (काव्य) एक श्रेयमयी प्रेम रचनात्मक ज्ञान-धारा है। विश्लेषणात्मक तर्कों से और विश्लेष्य के आरोप में मिलन न होने के कारण आत्मा की मनन-क्रिया जो वाङ्मय रूप में अभिव्यक्त होती है, वह निम्न-वद् प्राणमयी और सत्य के उभय लक्षण प्रेम और श्रद्धा दोनों से परिपूर्ण होती है।" सत्तात्मक मूल अनुभूति से 'प्रसाद' का तात्पर्य है "आत्मा की मनन-शक्ति की वह असाधारण अवस्था जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारुत्व में सहसा ग्रहण कर लेती है।" प्रसाद का "श्रेय 'सत्य भाव' ही है जिसकी व्यक्तित्व सत्ता नहीं है। उसे वे 'एक शाश्वत चेतनता या चिन्मयी ज्ञान धारा' कहते हैं जो व्यक्तित्व स्तानीय केन्द्रों के नष्ट हो जाने पर भी निर्विशेष रूप से विद्यमान रहती है। 'असाधारण अवस्था' युगों की समष्टि अनुभूतियों में अन्तर्निहित रहती है।"

'प्रसाद' की काव्य की यह रहस्यमयी व्याख्या जाल-रोमैटिक-युग के कवियों

की अन्तर्प्रेरणा और अन्तर्ज्ञान के समान जान पड़ती है ।

ब्लेक का कथन है, "Vision or imagination is representation of what externally Exists Really and Unchangeably." (भीतरी सत्य या कल्पना वास्तवस्थित अश्वस्त सत्य का प्रतिनिधिकरण है) । कव्य प्रतिभा परम सत्य (Truth and Reality) को अनुभव करने की शक्ति का नाम है । प्रसाद का 'सत्य', 'शाश्वत चेतन' या 'चिन्मयी ज्ञानधारा' ब्लेक के 'Truth and Reality' से दूर नहीं है । वह भी इन्हें अपरिवर्तनशील कहता है । कॉलरिज भी कविता को विशिष्ट अनुभूति की अभिव्यक्ति मानता है और उसमें 'भीतरी सत्य' का आभास पाता है ।

अंग्रेजी रोमैटिक कवि काव्य को प्रसाद के शब्दों में प्रायः 'आत्मा की अनुभूति' मानते हैं, क्योंकि वे उसमें आध्यात्मिकता का किसी न किसी रूप में समावेश करते हैं । प्रसाद की तरह डा० रामकुमार का मत है, "आत्मा को मूढ़ और छिपी हुई सौन्दर्य राशि का भावना के आलोक से प्रकाशित हो उठना ही कविता है ।"

छायावादी कवि आंग्ल समीक्षकों के समान कविता के आत्मपरक (Subjective) और परात्मक (Objective) भेद को नहीं मानते । डा० रामकुमार कहते हैं, "जिस समय आत्मा का व्यापक सौन्दर्य निखर उठता है उस समय कवि अपने में सीमित रहते हुए भी असीम हो जाता है । उस समय क्षण-क्षण में 'मैं' और 'सब' में विपर्यय हो जाता है । 'मैं' चिरन्तन भावनाओं में 'सब' का रूप धारण कर लेता है ।" पं० माखनलाल का वक्तव्य है— "साँस और सूक्ष्म जिस तरह एक दूसरे के विग्रही नहीं, उसी तरह विश्व के प्रलयंकर और कोमल परिवर्तन तथा युग का निर्माण तथा दूसरी तरफ़ हवामोक्ष तथा विश्व के विकास के वैभवशील कोमल क्षणों में कहीं बिग्रोह नहीं देख पड़ता । क्योंकि एक कवि के रक्त की पहचान और सिर का दान माँगती है और दूसरी ओर, यस्तु में समा सकने के कोमलतर क्षणों के उज्ज्वल समर्पण का प्रमाण चाहती है । एक कवि का निश्चय और दूसरी कवि की अनुभूति बनकर रहना चाहती है ।" 'निराला' की ये पंक्तियाँ प्रसिद्ध हैं—

"झूँटें 'मैं' शैली अपनाई,
देखा एक दुखी निष्ठ भाई,
दुख की छाया पड़ी हृदय में
झर उसड़ वेदना आई ।"

महादेवी कहती हैं— "जीवन का वह असीम और निरन्तर सत्य जो परिवर्तन

को सहारा में अपनी धार्मिक अभिव्यक्ति करता रहता है, अपने व्यक्त और अव्यक्त दोनों रूपों की एकता लेकर साहित्य में व्यक्त होता है। साहित्यकार जिस प्रकार यह जानता है कि ब्रह्म जगत् में मनुष्य जिन घटनाओं को जीवन का नाम देता है, व जीवन व व्यापक सत्य की गहराई और उनके आवश्यक की परिचायक हैं, जीवन नहीं उसी प्रकार यह भी उससे छिपा नहीं कि जीवन क जिस अव्यक्त रहस्य की वह भावना कर सकता है उसी की छाया इन घटनाओं को व्यक्त रूप देती है। इसी से देश और काल की सीमा में बंधा साहित्य रूप में, एकदेशीय होकर भी जन-देशीय और युग विशिष्ट से सम्बन्ध रहने पर भी युग-मुक्तान्तर के लिए मवेदनीय बन जाता है।”

कोमरट्रिज श्रेष्ठ कहता उसी को मानता है जिसमें कवि अपने मनुष्य-पुरुष से ऊपर उठकर मृष्टि व मृग्य दुःख में अपने को मिला देता है।¹ “Self regarding emotions यानी स्वार्थे मोहित भावनाओं में प्रयणोपता नहीं होती। पन्त आधुनिक कवि में स्वीकार करते हैं— यह सच है कि व्यक्तिगत मनुष्य-दुःख के सत्य को अपने मानसिक मध्य को देने अपनी रचनाओं में बाणी नहीं दी। मैं उनसे ऊपर उठने की चेष्टा की है।” बौद्धिकता और भावप्रवणता (Emotions) को पन्त एक मानते हैं।² प्रसाद ने भी बुद्धि और भाव, मन क ही दो रूप प्रतिपादित किये हैं।³ अतः जो बाह्यमक (Objective) रचनाओं को बौद्धिक कहकर उनका हस्तक्षेप उपहास करते हैं कि उसमें कवि का मन नहीं रहा रहता, यह भ्रान्ति है। कवि को इच्छित होने के लिए उसी पर सीधी चोट पड़ना आवश्यक नहीं है। वह बाह्य वस्तु के माध्यम से भी पीछित हो सकता है। विषय की वरण मानसिक स्थिति के मदन के लिए कवि को स्वयं विषयों बनने की आवश्यकता नहीं। “मने हृदय की मवेदनशीलता विषयों के दुःख को कल्पना के माध्यम द्वारा ग्रहण कर लेती है। इसी से कल्पना का केवल ‘बुद्धि-व्यापार’ नहीं रहा जा सकता। वह कवि की संवेदनशीलता से जाग्रत होती है और उसमें स्वयं संवेदना भी भरती है। [गीतिकाव्य (Lyrical Poetry) में कवि के ‘स्व’ की दृष्टि और अन्य रचनाओं में उसको तरल कहना पारस्परिक समीक्षा-क्षेत्र का गड़बड़झाड़ा है।] पन्त न सच हो ‘स्व’ और ‘पर’ में विभेदक पदां नहीं रहने दिया। इससे हिन्दी समीक्षा का एक नई दृष्टि ही मिली है।

1 “So long as the poet gives utterances merely to the subjective feeling he has no right to the title” —Collingridge

2 “बौद्धिकता हार्दिकता ही का दूसरा रूप है।” (आधुनिक कवि, ८)

3 ‘मनु’—अर्थात् मन के दोनों पक्ष हृदय और मस्तिष्क का सम्बन्ध कथना धृष्ट और इस से भी सत्य सचता है। ‘कामाक्षी’ (आधुनिक में)

काव्य की अभिव्यञ्जना के सम्बन्ध में छायावादियों में मतभेद है। अभिव्यञ्जना में भाषा, छन्द, अलंकार आदि का समावेश है। वह काव्य की वाह्य आकृति (Form) है। कलाकार के मन में कलाकृति का चित्र पूर्णरूप से उतर आता है, तभी अभिव्यक्ति में पूर्णता आती है। 'प्रसाद' कहते हैं—“जहाँ आत्मानुभूति की प्रधानता है, वहीं अभिव्यक्ति अपने में पूर्ण हो सकी है। वही कौशल या विशिष्ट पद-रचना पुस्तक काव्य-शरीर सुन्दर हो सका है।”^१

भाषाभिव्यञ्जना भाषा और प्रायः छन्द का रूप धारण करती है। भाषा भावानुगामिनी होनी चाहिए। इस सम्बन्ध में 'पन्त' का आग्रह है—“कविता के लिए चित्र भाषा की आवश्यकता पड़ती है। उसके शब्द सस्वर होने चाहिए। जो बोलते हों, संघ की तरह जिनके रस की मधुर लाविभा भीतर न समा सकने के कारण बाहर झलक पड़े, जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में आँखों के सामने चित्रित कर सकें, जो झंकार में चित्र, चित्र में झंकार हों—” (पल्लव) छायावादी कवियों ने भाषा को माधुर्य प्रदान करने में कम योगदान नहीं दिया। कहीं-कहीं तो इसी से कवि की अनुभूति उसी के आवरण में ओझल हो गई। तभी आचार्य रामचन्द्र शुक्ल को जोर से कहना पड़ा कि छायावादी अभिव्यञ्जना पर ठहर गये हैं, उनकी भावना का स्रोत सूख गया है। 'प्रसाद' ने छायावादी रचना को अभिव्यक्ति की भंगिमा पर अधिक निर्भर कर दिया। उन्होंने कहा—“ध्वन्यात्मकता, साक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा उपन्चार वक्रता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं।”^२

भाषा में 'प्रतीक' शब्दों के प्रयोग की ओर छायावादी कवि का विशेष आग्रह रहा है। उसने कुशल स्पर्शकार के समान प्रत्येक शब्द की ध्वनि, वर्ण और अर्थ की दृष्टि से ताप-तोला और फाट-छांट कर तथा कुछ नये गढ़कर अपनी सूक्ष्म भावनाओं को कोमल कलेवर दिया।^३ निराला भी भाषा को 'भावों की अनुगामिनी' मानते हैं और यह भी कि, “बड़े-बड़े साहित्यिकों की भाषा कभी जनता की भाषा नहीं रही।” छायावादियों ने भाषा की पुष्टि और भावों में तीव्रता भरने के लिए अलंकारों का उपयोग किया है। 'पन्त' उन्हें 'राग की परिपूर्णता के लिए आवश्यक उपादान'^४ कहते हैं। जीवन में एक प्रकार की सम्पूर्णता, स्वरस्य तथा संघम साने के लिए 'पन्त' काव्य में छन्द की आवश्यकता अनुभव करते हैं। “हिन्दी का संगीत केवल मात्रिक छन्दों

१. 'काव्य और कला'।

२. वही, पृ० १४६।

३. महादेवी : 'आधुनिक कवि', पृ० १०।

४. 'पल्लव' की भूमिका।

ही में अपने स्वाभाविक विरास तथा स्वास्थ्य की सम्पूर्णता प्राप्त कर सकता है उन्हीं के द्वारा उसने सौन्दर्य की रक्षा की जा सकती है। सन्देह के बगैर हिन्दी की प्रगति के प्रतिफल है क्योंकि उनकी गहरा में उसकी धारा अथवा चंचल नृप अपनी नैसर्गिक सुलभता कलकत्ता छत्रछत्र तथा अपने बौद्धिक बगैर एक साथ साँझों में उमका हास्य-दृष्टि सगल मुग्य यद्वा गम्भीर मोन तथा अवस्था में अपित प्रोड हो जाती उसका चंचल मृदुलि भग निम्नावरी गरिमा सत्त्व जाता है। भगवतीचरण रमा मुक्त छत्र की कविता को अधिक में अधिक गद्यकाम्य मानत है। कविता गद्या १। निरकर कविता में छत्र की स्वाभाविक मानन है। क्योंकि छन्द स्पदन समग्र मृष्टि में व्याप्त है। कविता है। नही। जावन की प्रत्येक विरा में यह स्पदन एक नियम से चर रहा है। मूल चन्द्र ग्रहमण्डल और विश्व की प्रगतिमान में एक रूप है जो समय के साथ पर गति रहे हुए अपना काम कर रहो है। १ 'रव' और 'तात' पर महत्त्व देने का कारण ही कई छायावादियों ने भाषा के व्याकरण की अधिक परवाह नहीं की। त्रिवेणी-युग में वहाँ कविता परम्परागत अरकार छत्र में वस्तु-बोधन का शास्त्र बन गई थी वहाँ छायावादी-युग में कविता ने उस परचन का एक नया दृष्टिकोण प्रचलित किया। वस्तु के साथ भाषा का खेल किया और उसे कला के साथ समन्वित करने का प्रयास कर ओहो के शब्दों में Intuition and Expression का सुन्दर गठन-बन किया।

उनके सामने जीवन की देखन का भी प्रश्न था— जीवन ऐसा होना चाहिए जीवन ऐसा है और जीवन सबसे पृथक् है की समस्या उनके सामने खड़ी थी। जावन ऐसा होना चाहिए में आदर्शवाद जीवन ऐसा है में यथार्थवाद और जीवन सबसे पृथक् है में व्यक्तिवाद आ जाता है।

महादवी ने आत्म और यथाथ दाना पर विचार किया है। आदर्श हमारी दृष्टि की मर्तिन सवीकता छोड़कर उस बिसरे यथाथ के भीतर छिपे हुए सामग्र्य को देखने की शक्ति देता है। हमारी दृष्टि में सीमित-चेतना की मुक्ति का पथ देकर सर्वाष्टि तक पहुँचने की दिशा देता है और हमारी मर्दित भावना को अलख जागृति देकर उसे जीवन की विविधता नाथ लने का बरदान देता है। यथाथ स्थूल बंधन के भीतर निश्चित स्थिति रखता है। आदर्श का सत्य निरपेक्ष है परन्तु यथाथ की सीमा के लिये सापेक्षता आवश्यक हो नही अनिवार्य रहती। आदर्शवादी कलाकार अपनी मृष्टि को अतन्त्रगत में घर नता है और यथाथवादी अपने निर्माण को केवल बाह्य

१ प्रगतिशील कविता पर रेडियो प्रसारित परिसवाद।

२ मिटटी की ओर पृ० १२१।

जगत् में बिखरा देता है।" पर यथार्थवादी कवि का 'कर्म' सहज नहीं है। महादेवी उसमें अशिवत्व-सत्त्व नहीं देखना चाहतीं। महादेवी जीवन में ऐसे आदर्श को अपमाना चाहती है जिसे प्रेमचन्द ने 'आदर्शोन्मुख यथार्थवाद' कहा है। ऐसा आदर्श जो यथार्थ के संकेत छोड़ जाता है। 'वचन' आदर्श और यथार्थ दोनों से स्फूर्ति पाते हैं। उनका इंगित है "देखते नहीं कि उसका (कवि का) एक हाथ उपवन में खिली चमेली का हिम-कण हार उतार रहा है और दूसरा हाथ भविष्य के तमोमय साम्राज्य में निर्भीकता के साथ प्रविष्ट होकर उषा की साड़ी खींच रहा है, देखते नहीं उसका एक कान निर्झरणी की रागिनी श्रवण कर रहा है और दूसरा कान इन्द्र के अखाड़ों में जड़े हुए संचर्प, किस्तर और अम्बरराशों के आलाप का आनन्द ले रहा है।" आज हिन्दी में जिस यथार्थवादी साहित्य को प्रगतिवाद के नाम से पुकारा जाता है, उस सम्बन्ध में छायावादिनों का दृष्टिकोण यह है कि वे इन यथार्थवादी रचनाओं में कवि का 'यथार्थ' पाते ही नहीं। 'प्रसाद' का मत है, "यथार्थवादी सिद्धान्त से ही इतिहासकार से अधिक कुछ नहीं ठहरता। क्योंकि यथार्थवाद इतिहास की सम्पत्ति है। वह चित्रित करता है—सम्राज कैसा है या था।" प्रसाद आदर्शवाद के भी भक्त नहीं हैं। क्योंकि 'आदर्शवादी' धार्मिक प्रवचनकर्ता बन जाता है। वे साहित्य को इन दोनों 'वादों' से ऊपर उठा ले जाते हैं। वे आदर्श और यथार्थ का मेल कराते हैं। कहते हैं—"दुःख दण्ड जगत् और आनन्दपूर्ण स्वर्ग का एकोपरण साहित्य है।"

महादेवी भी यथार्थवाद को 'जीवन का इतिवृत्त' (इतिहास) कहती हैं। इसीलिए वह 'प्रकृति और विकृति' दोनों चित्र देने के लिए स्वतन्त्र हैं। पर जीवन में विकृति अधिक प्रसारगमिनी है। परिणामतः यथार्थ की रेखाओं में यही चार-चार व्यक्त होती रहती है। अतः महादेवी जीवन को स्वस्थ विकास देने वाली शक्तियों को प्रगति देने वाले प्रकृति-चित्रकार को सच्चा यथार्थवादी मानती हैं। पर आज की 'यथार्थवादिनी' कबिता ऐसे 'कण्ठ' से उत्पन्न हो रही है जो भूमि जीवन से नितान्त अपरिचित है। "महादेवी" और 'प्रसाद' चूँकि यथार्थ जगत् के भौतिक जीवन से अधिक परिचित नहीं हो पाये इसलिए उनमें उसके प्रति तीव्र संवेदना नहीं जाग सकी। वस्तु की भी यही स्थिति है—उनकी भी यथार्थ मानव जीवन के प्रति 'बौद्धिक सहानुभूति' रही है। प्राचीन प्रचलित विचार और जीर्ण आदर्श की उपयोगिता को नष्ट होते देख कर भी 'वस्तु' ने आदर्श से विद्रोह नहीं किया, पर यथार्थ की उपेक्षा भी नहीं की, दोनों का समन्वय करके कविता का एक नया 'तन्त्र' उन्होंने देना चाहा— "मेरा विन्यास है, सोकसंगठन तथा मनःसंगठन एक दूसरे के पूरक हैं। क्योंकि वे एक ही गुण (लोक) चेतना के बाहरी और भीतरी रूप हैं।"—(उत्तरा) "आज

समस्त कला-कर्मों में समन्वय हाकर समाज की ओर झुका है नही समाज से समन्वय हाकर कला-कर्मों का भार । 'पन्त की धारणा है, ' इन दोनों किनारा पर ठेके अपनी समन्वय का समन्वय नही मिला । ' इसीलिए वे 'बहिरन्तर' जीवन के समन्वय का ही समन्वय देख रहे हैं । इस तरह 'पन्त' साहित्य में समन्वयवादो दृष्टिकोण प्रस्तुत कर रहे हैं । नई दृष्टिकोण 'समाज' के समन्वयों का प्रयास नही जा सकता है ।

डा.बा.बा. कवि राजनाति के दायरे में अपने का नही बाँधना चाहते ।

निराशा के मध्य में 'एक साहित्यिक जब राजनाति को साहित्य से अभिन्न महत्व देना है तब वह साहित्य की मर्यादा अपनाई अपनी एकदेशीय भावना के कारण पना देना है । साहित्यिक मनुष्य का प्रवृत्तिया का ही श्रेय देता है, जीवन के साथ राजनाति का नही साहित्य का सम्बन्ध है ।' दिनकर भी साहित्य की राजनाति का अनुसर नहीं मानते । 'कला क्षेत्र में हमारा दृष्टिकोण सच्च अनिपेक्ष का होना चाहिए । कवि का लिए आ प्रथम और अन्तिम बाँधन हो सकता है, वह कबल इतना ही है कि कवि अपने आपका प्रति पृष्ठ रूप से इमानदार रहे ।'^१

समय में, डा.बा.बा. कविया में प्रायः अग्रणी रोमांटिक कविया की प्रवृत्ति पायी जाती है । उनमें साहित्य की रुढ़ मान्यताओं के प्रति अनास्था की तीव्रता न होत हुए भी उनके आग्रहपूर्वक नागर्भ भी नही है । वे कविता को अन्तर्बाह्य अनुभूति का परिणाम मानते हैं । इसलिए उनमें आत्मपरम और परात्मपरम भेद को बहुधा नही मानते । जन्तु में मधुर मधुर मेरे दीपक जल' की अनुहार करने वाला महादेवी और मेरे नगपति मेरे विद्या' पर दृष्टि बमाने वाला दिनकर एक ही पंक्ति में बैठते हैं । दिनकर की बाह्य दृष्टि हृन्त पर 'सका विम्व उनका अन्तरपट पर ही पड़ता है । इसी प्रकार छंदा की कड़वा से विरक्ति दिग्गज पर भी उन्हें स्वयं के स्थान पर नूतन छंदा की छात्र में व व्यस्त दीखते हैं । नाया में बाह्य भ्रमों से उन्हें प्रम है । प्रवृत्ति के प्रति तादात्म्य प्रदर्शित कर व उससे स्फूर्ति ग्रहण करते हैं । अनुभूति और अभिव्यक्ति में भी अभिन्नता स्थापित करना उनका ध्येय है । साहित्य को सुगमपेक्षी बनाना उनका लक्ष्य नही है । पर सुगमपेक्षा से व अनुप्राणित भी होना चाहते हैं ।

वे भावपूर्ण पर आग्रह प्रदर्शित करते हैं । इसलिए भारतीय रसवादी हैं । वे कला पक्ष के प्रति सहज ममता रखते हैं । इसलिए पारश्वात्य अभिव्यक्तावादी हैं । उनमें भाव और कला दोनों को समान अनुभव करने की प्रवृत्ति है । इसलिए उनका दृष्टिकोण समरसता अथवा समन्वय का है ।

नवीन धार्मिक और सामाजिक व्यवस्था तथा साहित्य

डॉ० बीरेन्द्र वर्मा

देश की संस्कृति के रक्षक राजवंशों के हट जाने और विदेशी शासन के हो जाने पर यद्यपि मध्यदेश की जनता राजनीतिक स्वतन्त्रता प्राप्त करने में असमर्थ रही किन्तु उसने देश की संस्कृति की विदेशी धर्म और संस्कृति से रक्षा करने की दृष्टि से अपने को तुरन्त ही समयानुसार सुसंगठित किया। यहाँ यह स्मरण दिलाना अनुचित न होगा कि अब तक देश की सामाजिक व्यवस्था की रक्षा और संचालन का उत्तरदायित्व बहुत-कुछ देश के शासकों के हाथ में था, किन्तु विदेशी शासकों के हो जाने पर अब यह सम्भव नहीं था, अतः समाज को यह कार्य अपने हाथों में लेना पड़ा। भारतीय समाज की अवस्था मैदान में पड़ी हुई उस सेना के समान थी जिसका सेनानायक मारा गया हो और इसलिए प्रत्येक टुकड़ी के नायक पर अपनी टुकड़ी की रक्षा का भार आ पड़ा हो।

फलतः हम यह पाते हैं कि देश के परम्परागत भौगोलिक विभाग और उनके अन्तर्गत देशों के श्रेणी-विभागों के हाथ में संयोजन और रक्षा का पूर्ण उत्तरदायित्व आ गया, अर्थात् प्रत्येक जनपद के भिन्न-भिन्न पेशों की पंचायतों के हाथ में सम्पूर्ण सामाजिक अधिकार चला गया। इसी कारण इस काल में जनपद प्रदेशों के अनुसार 'हिन्दू' समाज में पृथक्-पृथक् उपजातियों अथवा विरादरियों का संगठन और विकास हुआ। उदाहरण के लिए मधुरा प्रदेश (शूरसेन जनपद) के ब्राह्मणों या कायस्थों की, अथवा कान्पकुब्ज प्रदेश (पंचाल जनपद) के ब्राह्मण, कायस्थ या अन्य वैश्य वर्गों की पृथक्-पृथक् उपजातियाँ बन गईं। केवल अपने प्रदेश की अपनी उपजाति ही ठीक-ठीक देख-रेख कर सकती थी और प्रादेशिक उपजाति विजेय पर दयाय आल सकती थी।

सामाजिक नियम तोड़ने वालों को दण्ड देने का अधिकार अभी तक राजा को प्राप्त था। अब विदेशी शासकों के होने के कारण यह दण्ड विधान भी समाज को

अपने हाथ में लेना पड़ा। उठा अपराध करने पर उपजाति की पचापत, साथ का माना-मीना बन्द करने अपराधी व्यक्ति का आगाह करती थी। बड़ा अपराध करने पर विवाह सम्बन्ध विच्छेद करके उस व्यक्ति अपना परिवार का समाज से बिनगुल पृथक् कर देती थी। वतमान हिन्दू जातियां तथा उपजातियां क अंदर राठी-बेटो का बगन और महत्त्व र्गो प्रचार इस कान में विवक्षित हुआ और इसी कारण राठी-बेटो सम्बन्ध की सामा साधारणतया प्रत्येक जनपद तथा प्रदेश की एवं एक पैसे वालो जनता तब सीमित रही जैसे मायुर ब्राह्मण का राठी-बेटो सम्बन्ध कबल मायुर ब्राह्मण तक मायुर वायस्यों का रोटी-बेटो सम्बन्ध कबल मायुर वायस्था तक इत्यादि।

उत्तरा रक्षा के इस प्रबन्ध ने साथ-साथ विदेशिया क साथ सामाजिक असहयोग का ऐसा विराट आरोजन किया गया कि जिसका आगे आधुनिक कान का राजनीतिक शास स सम्बंधित असहयोग आन्दोलन मिलबाह सिस्माइ पड़ता है। आक्रमणकारी विदेशिया अथवा उनके धर्म और संहति ग्रहण करने वाले भारतीयों में अपने को पृथक् रखने का यत्न किया गया यहाँ तक कि मृत्यु या जन्म आदि के अवसर पर भी जाने जाने आदि किसी भी प्रकार का सम्बन्ध नहीं रखा जाता था। जो भारतीय विदेशी शासन में साधारणतया सहयोग देते थे या किसी तरह उनका संहति का अनुकरण करते थे उनको भी माची दृष्टि से देखा जाता था। मध्यदेश क बाघमारी ब्राह्मण और वायस्था को हिन्दू समाज इसी कारण शरा की दृष्टि से दखती थी।

इस दोहरी व्यवस्था के फलस्वरूप लगभग ६०० वर्ष तक समाज ने आत्मरक्षा की और मुसलमानी शासन के समाप्त होने पर भी जीवित बनी रही। हिन्दू समाज की जाति-व्यवस्था का जहाँ निन्दा की जाती है वहाँ उसका उपयुक्त दूसरा ऐतिहासिक और व्यावहारिक पहलू भी है। यह सामाजिक व्यवस्था आत्मरक्षा के लिए तो अत्यन्त सफल सिद्ध हुई—इसी के लिए इसका निर्माण भी किया गया था—किन्तु मुमयवित होकर आक्रमण करने तथा स्वतन्त्र होने की शक्ति इससे पदा नहीं हा सकती थी। किन्तु इस अमापारण कान में जब कि संहति के आवित रस सधने की समस्या सबसे महत्त्वपूर्ण समस्या थी यह दूसरा दृष्टिकोण महत्त्व नहीं रखता था। दोनों पार्श्वों को साथ-साथ चराना असम्भव था। मुसलमानी शासन ऐसा उदार नहीं था जिसमें वेदों सामाजिक समष्टि की शक्ति से सफलता मिल सकती। यह तो सैनिक शासन था। स्मार्ड यूरोपीय भाषणों वाले बाग क विदेशी शासन का वातावरण इससे बहुत भिन्न उदार और मम्य था। ऐतिहासिक तुलनाबा से ही वास्तविक तथ्य का पता चलता है।

आत्मरक्षा की दृष्टि से ही सरक्षक शक्ति के न रहने पर विषया के सती हा

जाने की प्रथा को समाज ने देशकाल की दृष्टि से बुरा नहीं समझा । राजपूतों की जीहूर की प्रथा भी इसी का एक प्रकार का सामूहिक रूप था । रक्षा के उत्तरदायित्व को वांटने की दृष्टि से कन्याओं का विवाह धीरे-धीरे छोटी अवस्था में होने लगा । माँ-बाप तथा अभिभावक लड़कियों की रक्षा के उत्तरदायित्व से घबड़ाते थे और इससे शीघ्र मुक्त हो जाना चाहते थे । इसी कारण उस समय के धर्मशास्त्रों में इस सम्बन्ध में नियम बनाये गये अथवा पुराने धर्मशास्त्रों या उनकी टीकाओं में आवश्यक परिवर्धन तथा परिवर्तन किये गये । यह भय यहाँ तक अति को पहुँचा कि कुछ परिवारों में कभी-कभी लड़की को अग्नि होते ही मार डाला जाता था । इसी कारण मध्यदेश में उच्च परिवारों में या नगरों में, जहाँ विधवाँ अधिक संख्या में वसते थे, स्त्रियों को घर से बाहर कम से कम निकलने दिया जाता था । पदों के रिवाज का एक सहायक कारण विदेशियों का अनुकरण भी हो सकता है क्योंकि इनमें स्त्रियों की परदे में रखने का रिवाज था । जो हो इन सब कारणों के फलस्वरूप हिन्दू समाज के उच्चवर्ग में इस काल में स्त्रियों का स्थान निम्नतम कोटि पर पहुँच गया और प्राचीन आदर्श बहुत-सी बातों में भुला दिये गये । यों परिवार के अन्दर साधारणतया स्त्री के प्रति, विशेषतया उसके भाता के पद के सम्बन्ध में, मान की भावना थी और उसके अधिकार बहुत-कुछ सुरक्षित रहे, यद्यपि परिस्थितियों के फलस्वरूप वे बहुत-कुछ विकृत भी अवश्य हो गये थे ।

देश और जनता के नाम से भी प्रथम विदेशी सम्पर्क के फलस्वरूप परिवर्तन हुआ । क्योंकि मुसलमान पहले-पहल सिन्धु प्रदेश में आये थे, जिसे वे हिन्दु कहते थे, फलतः आगे चलकर उत्तर भारत और विशेषतया मध्यदेश में आने पर उसे भी वे लोग हिन्द या हिन्दुस्तान नाम से पुकारने लगे । इस तरह से समस्त भारतवर्ष का ही हिन्द या हिन्दुस्तान नाम पड़ गया । युरोपीय नाम इंडिया ईरानी हिन्द का विकृत रूप है । भारतीयों को वे विदेशी हिन्दू कहते थे । धीरे-धीरे हिन्दू शब्द भारतीय संस्कृति और धर्म के अनुयायी के लिए प्रयुक्त होने लगा । विदेशी शासकों के प्रभाव के फलस्वरूप इन शब्दों का देश की जनता में भी धीरे-धीरे प्रचार हुआ । इसी प्रकार क्योंकि उत्तर भारत में जनता को तुर्की आक्रमणकारियों के सम्पर्क में आना पड़ा था इसलिए सब विदेशी मुसलमानों के लिए तुर्क या तुर्क शब्द का प्रयोग होता था और इसके विरोध में भारतीय संस्कृति और धर्म का अवलम्बी हिन्दू कहा जाता था । हिन्दू वास्तव में किसी धर्म विशेष का नाम नहीं है । यह परम्परागत भारतीय संस्कृति और धर्म का प्रतीक है । यों साधारणतया समस्त हिन्दुवासियों को हिन्दी कहा जाता था, जैसे तुर्की मुसलमान, हिन्दी मुसलमान । मध्यदेश की समकालीन प्रधान भाषा को हिन्दुई या हिन्दवी या हिंदी नाम से विदेशी पुकारते थे । इस शब्द का यह अंतिम हिन्दी रूप मध्यदेश की आधुनिक भाषा के लिए अपना लिया गया । हिन्दुस्तान शब्द

अपने हृदय में खेता पड़ा। उठा अघराध बरन पर उपजाति की पचावठ, साप का खाना-पीना बन्द करके अघराधो व्यक्ति को आगाह करती थी। बड़ा अघराध करने पर विवाह सम्बन्ध विच्छेद करके उस व्यक्ति अथवा परिवार को समाज से बिलकुल वृत्त कर देता थी। वर्तमान हिंदू जातियां तथा उपजातियां के अंदर रोटी-बेटी का बन्धन और महत्त्व इसी प्रकार इस कान में विवक्षित हुआ और इसी कारण रोटी-बेटी सम्बन्ध की सीमा साधारणतया प्रत्येक जनपद तथा प्रदेश की एक-एक पक्ष बान्नी अन्तर्गत तब सीमित रही, जैसे माथुर ब्राह्मणों का रोटी-बेटी सम्बन्ध केवल माथुर ब्राह्मणों तक माथुर कायस्थों का रोटी-बेटी सम्बन्ध केवल माथुर कायस्थों तक, इत्यादि।

अतएव रक्षा के इस प्रयत्न के साथ-साथ विदेशियों के साथ सामाजिक असह्यो का एका विरक्त आयोजन किया गया कि जिसके ओर आधुनिक कान का राजनीतिक ध्वज से सम्मानित असह्यो आन्दोलन रिलवाइ दिग्गर्भ है। आक्रमणकारी विधियों अथवा उनके धर्म और सभ्यता ग्रहण कर लेने वाले भारतीयों से अपने को वृत्त करने का यत्न किया गया, यहाँ तक कि मृत्यु या जन्म आदि के अवसर पर भी आने जाने जाति किसी भी प्रकार का सम्बन्ध नहीं रखा जाना था। जो भारतीय विदेशी शासन में साधारणतया मह्यो दन थे या किसी तरह उनकी सभ्यता का अनुकरण करते थे उनको भी नापी दृष्टि से देखा जाता था। सभ्यता के साम्यीय ब्राह्मण और कायस्थों को हिंदू समाज इसी कारण भ्रष्टा की दृष्टि से देखती थी।

इस दोहरी व्यवस्था के फलस्वरूप लगभग ६०० वर्ष तक समाज ने आत्मरक्षा की और मुसलमानों शासन के समाप्त होने पर भी जीवित बनी रही। हिंदू समाज की जाति-व्यवस्था की जहाँ निन्दा की जाता है वहाँ उसका उपयुक्त द्वारा ऐतिहासिक और व्यावहारिक पहलु भी है। यह सामाजिक व्यवस्था आत्मरक्षा के लिए तो अत्यन्त सफल सिद्ध हुई—इसके लिए इसका निर्माण ना किया गया था—हिन्दु सुवर्गजित होकर आक्रमण करने तथा स्वतंत्र हान का शक्ति इससे पैदा नहीं हो सकती थी। हिन्दु इस असाधारण कान में जब कि सभ्यता के जीवित रख सकने की समस्या सबसे महत्त्वपूर्ण समझा थी, यह दूसरी दृष्टिकोण महत्त्व नहीं रखता था। होना कारणों को साथ-साथ चलाना असम्भव था। मुसलमानों शासन ऐसा उदार नहीं था जिसमें केवल सामाजिक संगठन की शक्ति से सफलता मिल सकती। वह तो वैदिक शासन था। ईसाई यूरोपीय आदमों बाल बाद के विदेशी शासन का वातावरण इससे बहुत निम्न, उदार और सम्य था। ऐतिहासिक तुलनाओं से ही वास्तविक तथ्य का पता चलता है।

आत्मरक्षा की दृष्टि से ही सरक्षक पक्ष के न रहने पर विधवा के सता हो

आने की प्रथा को समाज ने देशकाल की दृष्टि से बुरा नहीं समझा । राजपूतों की जौहर की प्रथा भी इसी का एक प्रकार का सामूहिक रूप था । रक्षा के उत्तरदायित्व को बाँटने की दृष्टि से कन्याओं का विवाह धीरे-धीरे छोटी अवस्था में होने लगा । माँ-बाप तथा अभिभावक लड़कियों की रक्षा के उत्तरदायित्व से धवड़ाते थे और इससे शीघ्र मुक्त हो जाना चाहते थे । इसी कारण उस समय के धर्मशास्त्रों में इस सम्बन्ध में नियम बनाये गये अथवा पुराने धर्मशास्त्रों या उनकी टीकाओं में आवश्यक परिवर्धन तथा परिवर्तन किये गये । यह भय यहाँ तक अति को पहुँचा कि कुछ परिवारों में कभी-कभी लड़की को जन्म होते ही मार डाला जाता था । इसी कारण मध्यदेश में उच्च परिवारों में या नगरों में, जहाँ विधर्मी अधिक संख्या में बसते थे, स्त्रियों को घर से बाहर कम से कम निकलने दिया जाता था । पर्दे के रिवाज का एक सहायक कारण विदेशियों का अनुकरण भी हो सकता है क्योंकि इनमें स्त्रियों को परदे में रखने का रिवाज था । जो हो इन सब कारणों के फलस्वरूप हिन्दू समाज के उच्चपंथ में इस काल में स्त्रियों का स्थान निम्नतम कोटि पर पहुँच गया और प्राचीन आदर्श बहुत-सी बातों में भुत्ता दिते गये । यों परिवार के अन्दर साधारण-तया स्त्री के प्रति, विशेषतया उसके माता के पद के सम्बन्ध में, मान की भावना थी और उसके अधिकार बहुत-कुछ सुरक्षित रहे, यद्यपि परिस्थितियों के फलस्वरूप वे बहुत-कुछ विकृत भी अवश्य हो गये थे ।

देश और जनता के नाम से भी प्रथम विदेशी सम्पर्क के फलस्वरूप परिवर्तन हुआ । क्योंकि मुसलमान पहले-पहल सिन्धु प्रदेश में आये थे, जिसे वे हिन्दू कहते थे, फलतः आगे चलकर उत्तर भारत और विशेषतया मध्यदेश में आने पर उसे भी वे लोग हिन्दू या हिन्दुस्तान नाम से पुकारने लगे । इस तरह से समस्त भारतवर्ष का ही हिन्दू या हिन्दुस्तान नाम पड़ गया । यूरोपीय नाम इंडिया ईरानी हिन्द का विकृत रूप है । भारतीयों को वे विदेशी हिन्दू कहते थे । धीरे-धीरे हिन्दू शब्द भारतीय संस्कृति और धर्म के अनुयायी के लिए प्रयुक्त होने लगा । विदेशी शासकों के प्रभाव के फलस्वरूप इन शब्दों का देश की जनता में भी धीरे-धीरे प्रचार हुआ । इसी प्रकार क्योंकि उत्तर भारत में जनता को तुर्की आक्रमणकारियों के सम्पर्क में आना पड़ा था इसलिए सब विदेशी मुसलमानों के लिए तुर्क या तुर्क शब्द का प्रयोग होता था और इसके विरोध में भारतीय संस्कृति और धर्म का अवलम्बी हिन्दू कहलाता था । हिन्दू वात्सल्य में किसी धर्म विशेष का नाम नहीं है । यह परम्परागत भारतीय संस्कृति और धर्म का प्रतीक है । यों साधारणतया समस्त हिन्दुवास्तियों को हिन्दी कहा जाता था, जैसे तुर्की-मुसलमान, हिन्दी मुसलमान । मध्यदेश की समकालीन प्रधान भाषा को हिन्दुई या हिन्दवी या हिंदी नाम से विदेशी पुकारते थे । इस शब्द का वह अंतिम हिन्दी रूप मध्यदेश की आधुनिक भाषा के लिए अपना लिया गया । हिन्दुस्तान शब्द

के आगर पर हिंदुस्तानी शब्द का प्रयोग विशेषतया यूरोपीय सत्त्व का प्रारम्भ किया था। हिन्दी भाषा की फारसी मूल्यन साहित्यिक शैली के लिए उद्भूत शब्द का प्रयोग बाद का गढ़ा गया यद्यपि अब तो यह इस अर्थ में रुढ़ हो गया है। इस प्रकार दश के लिए हिन्द या हिंदुस्तानी देशवाक्या के लिए हिन्दू तथा भाषा के लिए हिन्दी के सब के सब शब्द इन प्रथम विदेशी मूल्यों की दान हैं। इनमें पहले दो शब्द तो समस्त भारत के लिए तथा परंपरागत संस्कृति पर मुद्रा रहने वाले समस्त भारतीयों के लिए प्रयुक्त होने लगे। अन्तिम शब्द अधिक सीमित अर्थ में मध्यदेश की प्राचिन प्रथा आर्यनामा के अर्थ में रुढ़ हो गया है।

धीरे धीरे, जो इस बात के आरम्भ में मगध के बौद्ध भिक्षुओं और जिघापीठा में अब तक चर रहा था विदेशी आक्रमणकारियों ने आमूल नष्ट कर दिया। जैन धर्म के वेद पहले ही हट कर राजस्थान तथा गुजरात की ओर चर गये थे। वे वहाँ बने रह सके। पौराणिक बानो नदनाओं के विशाल वृष्णव और शैव-मन्दिर, जो इस समय मथुरा, नागपुर, काशी, अयोध्या, उज्जैन आदि मध्यदेश के प्रधान नगरों की शोभा बढ़ाते थे, सब के सब नष्ट कर दिए गये और प्रायः इनके स्थान पर मस्जिदें बना दी गईं जो आज तक मौजूद हैं। इसी कारण मुसलमानों के आक्रमण के पहले के मन्दिर केवल दक्षिण भारत में, कुछ छोटे मन्दिर राजस्थान या बुन्देलखण्ड आदि के प्रदेशों में बचे रह गये हैं। गंगा की घाटी के नगरों में इनमें से एक भी बचा नहीं रह सका।

नवीन परिस्थिति के फलस्वरूप परम्परागत पौराणिक धर्म के रूप में परिवर्तन आवश्यक हो गया। यह हम सन्त-सम्प्रदायों और भक्ति-सम्प्रदायों के रूप में पाते हैं। इनका विकास भी सबभग विदेशी आक्रमण के दो-तीन शताब्दी बाद धीरे धीरे मध्यदेश में हो सका। सन्त-सम्प्रदायों में कई धार्मिक भावनाओं का सम्मिश्रण हुआ। मगध के सिद्धों द्वारा चलाय हुए नाथ-सम्प्रदाय से सन्त-सम्प्रदायों ने योग और तपस्वियों का सिद्धांत अपनाया, उपनिषदों की परम्परा, ब्रह्मन्त तथा ईशान के सूफी मुसलमान कबीरा से, जो इस समय बहुत बड़ी मर्यादा में माना करने लगे थे या जगह-जगह बसे गये थे, इन्होंने एकेश्वरवाद का आदर्श लिया। स्वयं भूक्तियों ने भी यह सिद्धान्त भारतीय उपनिषद् और ब्रह्मन्त के प्रभावों के फलस्वरूप साक्षात् था। दक्षिण भारत के वृष्णव आचार्यों के आदर्शों से प्रभावित होकर सन्त सम्प्रदायों में भक्ति की भावना आई। परम्परागत बौद्ध और जैन धर्मों तथा इस्लाम से प्रभावित होकर इन्होंने समाज में ऊँच-नीच की भावना मिटाने का सन्देश अपनाया। इन निचली से जो धार्मिक सम्प्रदाय बने वे सन्त-सम्प्रदाय या पथ कहलायें, जिन में कबीर सम्प्रदाय, नानक सम्प्रदाय, दादूपथ, मल्लिक-दासी आदि मुख्य हैं। इन सम्प्रदायों का प्रभाव प्रायः समाज के निम्न वर्ग तक सीमित रहा। ऊँचे वर्ग इन में विदेशीयता की नव अनुभव करते थे।

ऊँचे वर्गों ने सन्त सम्प्रदायों के स्थान पर भक्ति-सम्प्रदायों को अपनाया जो कि परम्परागत राम, कृष्ण अथवा शिव की उपासना को आधार मानकर चलते थे। इन पौराणिक देवताओं की साधारण पूजा के स्थान पर इनके प्रति भक्ति या पूर्ण आत्म-समर्पण अथवा उत्कट प्रेम की भावना इस समय प्रमुख हो गई थी। इस दृष्टिकोण का प्रारम्भ दक्षिण भारत में हुआ था। १२वीं शताब्दी के लगभग दक्षिण के चार वैष्णव आचार्यों ने वैष्णव भक्ति को शास्त्रीय रूप दिया और फिर इनके द्वारा स्थापित सम्प्रदायों के प्रभाव के फलस्वरूप यह संदेश उत्तर भारत में आया और बहुत शीघ्र लोकप्रिय हो गया।

मध्यदेश में इसके प्रचार का श्रेय रामानुज की शिष्य-परम्परा से सम्बन्ध रखने वाले स्वामी रामानंद को है। इन्होंने राम-भक्ति का प्रचार किया और राम के जन्मस्थान के निकटवर्ती प्रदेश में इसका स्वाभाविकतया विशेष प्रचार हुआ। इसी आन्दोलन के फलस्वरूप अयोध्या, चित्रगूट आदि रामचन्द्रजी से सम्बन्ध रखने वाले स्थानों का जीर्णोद्धार हुआ और राम-नाम और राम-भक्ति का जनता में प्रचार हुआ। पश्चिम मध्यदेश, विशेषतया मथुरा, गोकुल, वृन्दावन, कृष्णभक्ति का केन्द्र बना और इसका विशेष प्रचार महाप्रभु बल्लभाचार्य और उनके द्वारा स्थापित पुष्टिमार्ग या बल्लभ-सम्प्रदाय के द्वारा हुआ। बाद को राधावल्लभ सम्प्रदाय, हरिदासी सम्प्रदाय आदि और भी अनेक छोटे-छोटे सम्प्रदाय स्थापित हुए। इन वैष्णव भक्ति-सम्प्रदायों के साथ-साथ शिवभक्ति तथा शक्ति की पूजा चलती रही, किन्तु इस काल के प्रतिनिधि धार्मिक आन्दोलन सन्त सम्प्रदाय तथा वैष्णव भक्ति-सम्प्रदाय ही कहे जायेंगे।

इन भक्ति-सम्प्रदायों के लोकप्रिय होने के अनेक कारण थे। साहित्यिक दृष्टि से गौतम बुद्ध और महावीर स्वामी की तरह सन्तों तथा वैष्णवों ने जनता की भाषा को अपनाया। गीतिकाव्य के माध्यम का कारण भी यही था। फलस्वरूप सर्वसाधारण तक इनके सन्देश की पहुँच हो सकी और शीघ्रता से इसका प्रचार हो सका। इसके अतिरिक्त वैदिक या पौराणिक धर्मों की अपेक्षा इन सम्प्रदायों ने सामाजिक उदारता का संदेश दिया, किसी ने कम किसी ने अधिक।

इस बात में भी ये सम्प्रदाय बौद्ध और जैन सुधारों से मिलते-जुलते थे। धार्मिक दृष्टि से इनका रूप कम-से-कम प्रारम्भ में, अल्पतरु सरल था—न अधिक धन की अपेक्षा रखने वाले जटिल कर्मकाण्ड की इनमें आवश्यकता पड़ती थी और न किसी ऊँचे दार्शनिक ज्ञान की ही। सम्भव है कि राजनीतिक दृष्टि से असह्य अवस्था ने भी किसी इष्टदेव के प्रति आत्मसमर्पण और पूर्ण श्रद्धा के इस सन्देश को अधिक लोकप्रिय बना दिया हो। जो हो, १४वीं, १५वीं शताब्दी से प्रारम्भ होकर यह भक्ति

सम्प्रदाय बहुत शीघ्रता से मध्यदेश की जनता में फैल गये और आज तक चल रहे हैं। बौद्ध और जैन धर्म के समान इनने प्रवर्तक भी व्यक्तिविशेष थे और इनकी गुरु-शिष्य परम्परा चलती है। इसी कारण इनमें गुरु का महात्म्य विशेष हुआ। अहिंसात्मकता, कर्म तथा पुनर्जन्म व सिद्धान्त तथा पारानिब कथानका का आधार इन्होंने देश की परंपरागत धार्मिक विचारधारा से जवा का त्याग लिया।

इस काल में पहुँचते-पहुँचते वैदिक धर्म में जनता बिलकुल अपरिचित हो गई थी, यद्यपि वेद के नाम के प्रति आदर की भावना अब भी चल रही थी। वैदिक कर्मकाण्डी तथा दास्यनिक धोमासक नो बासी, मिथिला आदि प्राचीन केन्द्रों में इन-गिने ब्राह्मण पंडितों तक सीमित रह गये थे।

विदेशी शासकों का इस्लाम धर्म इस समय राजधर्म था। उसके प्रचार में सम्बन्ध में शासकों ने हर तरह का निरन्तर उद्योग किया। हिन्दुओं पर विशेष टैक्स—जब्रिया—लगाया गया। धर्म-परिवर्तन करने पर टैक्स हटा दिया जाता था। मुसलमान हो जान पर विशेष मान और अधिकार दिए जाते थे। अपराध करने पर धर्म-परिवर्तन से व्यक्ति दण्ड से मुक्त कर दिये जाते थे। लगभग ६०० वर्ष तक इस प्रकार के अनेक उद्योग करने पर भी अन्त में मध्यदेश में इस्लाम प्रवृत्त करने वाला व्यक्तियों की संख्या नौ दस प्रतिशत से अधिक नहीं हो सकी। इनमें कदाचित् एक प्रतिशत से भी कम बाहर से आने वाले मुसलमान होंगे। इनके विपरीत पंजाब तथा बंगाल में इनकी संख्या ५० प्रतिशत से भी अधिक हो गई जिसके फलस्वरूप आधुनिक समय में ये भाग पाकिस्तान के नाम से पृथक् हो गये।

यद्यपि दिल्ली आगमन के विदेशी शासकों की राजभाषा फारसी थी और आज चलकर छोड़ी बानी की फारसी मिथिल एक नवीन शैली हिन्दी अथवा उर्दू विकसित हुई किन्तु भाषा और साहित्य के ये विदेशी रूप कबल मुट्ठी-भर विदेशी शासकों और शासन से सम्बन्ध रखने वाले नागरिकों तक ही सीमित रहे। जनता की भाषाओं में साहित्य-रचना स्वतंत्र रूप से प्रवाहित होती रही। वास्तव में हिन्दी तथा अन्य आधुनिक भारतीय भाषाओं और साहित्यों का विकास इसी काल में हुआ।

नवी, दसवीं और स्याहवी सनाब्दिया में हम पूर्व मध्यदेश में सिद्धा और नाबो की अपभ्रंश मिथिल रचनाएँ पाते हैं तथा दक्षिण मध्यदेश और गुजरात की ओर जैन कवियों की प्राकृत और अपभ्रंश रचनाओं में भाषा का पुट पाने लगते हैं। पश्चिम मध्यदेश में इस समय आधुनिक भाषा की क्या स्थिति थी इसका ठीक पता

बारहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध (११५०-१२०० ई०) से हिन्दी की तीन कृतियों का सम्बन्ध जोड़ा जाता है—(१) नाल्ह-कृत वीसलदेवरासो (अजमेर), (२) चंद-कृत पृथ्वीराजरासो (दिल्ली), तथा (३) जगनिक कृत आल्हखंड (महोबा) । इन तीनों रचनाओं का विषय इसी काल से सम्बन्ध रखता है तथा प्राचीनतम रूप भी कदाचित् इसी काल में प्रारम्भ हो गया था, किन्तु मौखिक परम्परा से अनेक शताब्दियों तक चलते रहने के कारण इन तीनों में बहुत परिवर्तन और परिवर्द्धन हुए । दोनों रासों ग्रन्थों को १५वीं, १६वीं शताब्दी के लगभग और आल्हखंड को १६वीं शताब्दी में लिपिबद्ध किया गया । इन ग्रन्थों के अन्तिम परिवर्द्धित रूप ही अब उपलब्ध हैं ।

मध्यदेश में १२०० से १४०० ई० तक की प्रामाणिक साहित्यिक सामग्री अभी विशेष उपलब्ध नहीं हो सकी है । १४०० ई० के उपरान्त सन्त तथा भक्ति सम्प्रदायों की परम्परा प्रारम्भ हुई जिसके फलस्वरूप कबीर आदि निर्गुण भक्त तथा गोस्वामी तुलसीदास तथा मूरदास जैसे रामभक्त और कृष्णभक्त कवियों का आविर्भाव हुआ । एक अन्य धारा सूफी मुसलमान कवियों की थी, जिसमें प्रमुख नाम जायसी का है ।

सन्तों का साहित्य प्रायः खड़ीबोली के मिश्रित रूप में है । रामचरितमानस और प्रेमाख्यान-काव्य अवधी में लिखे गये । कृष्णकाव्य ने ब्रजभाषा को अपनाया । ब्रजभाषा ही इस काल में मध्यदेश की जनता की प्रतिनिधि साहित्यिक भाषा कही जा सकती है । मध्यदेश की अन्य प्रादेशिक भाषाओं में पश्चिम राजस्थान की डिंगल (मध्यकाल की साहित्यिक मारवाड़ी) और उत्तर बिहार की मैथिली का उल्लेख किया जा सकता है । दक्खिन में इसी समय हिन्दवी (पुरानी खड़ीबोली) विकसित हो रही थी ।

उपर्युक्त समस्त साहित्यिक परम्पराएँ चलती रही, किन्तु सत्रहवीं और अठारहवीं शताब्दी में हिन्दू नरेशों के दरबार में साहित्यिक ब्रजभाषा में रीति-ग्रंथों के लिखने की परम्परा चली । इनमें काव्य के भिन्न-भिन्न अंगों की परिभाषाएँ तो प्रायः इन विषयों के संस्कृत ग्रन्थों के आधार पर दी गई हैं किन्तु उदाहरण के अंशों में, विशेष-तया शृंगार रस से सम्बन्धित मौखिक मुक्तक रचनाएँ मिलती हैं । केशव, बिहारी, भूपण, मतिराम आदि कवि इसी परम्परा से सम्बन्ध रखते हैं । ब्रजभाषा के कृष्ण-भक्ति-साहित्य का यह दरबारी शृंगारी रूप कहा जा सकता है । इस साहित्य में फसा और शैली का विशेष चमत्कार है ।

प्रथम विदेशी संघर्ष काल का उपर्युक्त हिन्दी साहित्य यद्यपि अपने सीमित क्षेत्रों में अत्यन्त उत्कृष्ट है किन्तु उसके साथ उसकी परिधि अत्यन्त संकीर्ण है । संस्कृत नाटकों

की परम्परा का इसमें अभाव है। गद्य साहित्य का अभाव है। शिष्टा के अभाव के कारण उपयोगी विषयों पर ग्रन्थ-रचना बिलकुल नहीं हुई। वैदिक संहिता, पानी, प्राकृत तथा अपभ्रंश साहित्य का पठन-पाठन न होने के कारण इन साहित्यों से भी इस काल के हिन्दी साहित्य को विशेष प्रेरणा नहीं मिल सकी। फारसी की छोड़कर किसी अन्य विदेशी साहित्य के सम्पर्क में भी हमारा लखक नहीं आ सका, जिससे उस नवसृष्टि मिल सकती।

इन्हीं शताब्दियों में यूरोप के स्वतन्त्र देशों के साहित्य, जैसे फ्रेंच, जर्मन, अंग्रेजी आदि अपने लक्षित और उपयोगी साहित्य का नवनिर्माण कर रहे थे, जबकि मध्यदेश के कवि और लेखक केवल भक्ति और भृगुहार-सम्बन्धी रचनाओं के निर्माण में सलग्न थे, इसके मूल में प्रधान कारण-स्वरूप कदाचित् देश की राजनैतिक परतन्त्रता थी।

प्रगतिवाद : सिद्धान्त और उपलब्धि

डॉ० कमलशान्त पाठक

[१]

व्यक्तिनिष्ठ प्रवृत्तियाँ प्रायः स्वच्छन्द और कल्पनाशील हो जाती हैं। जीवन की वास्तविकता के प्रति वे उतनी सजग नहीं दिखाई पड़तीं, जितनी अपनी भावात्मक सत्ता के प्रति। उनमें जन-हित की दृष्टि प्रमुख नहीं रह पाती, किन्तु सौन्दर्य-चेतना विशेषतः प्रबुद्ध बन जाती है। ऐसा साहित्य भावात्मक जीवन-दर्शन से अनुप्राणित होता है। उसमें जीवन की स्थूल आवश्यकताओं के स्थान पर मानवीय अनुभूतियों का सूक्ष्म आलेखन होता है। ऐसी कृतियों का सामाजिक मूल्य अतिशय संदिग्ध ज्ञात होता है। इन्हें वर्ग-विरोध की मनोवृत्तियों ने सीमित सामाजिक उपयोगिता की वस्तु बना दिया है। ये रचनाएँ लोक-मंगल-विधायिनी न होकर आत्मपरक, स्वच्छन्दतामुखी और भावात्मक आदर्शों से युक्त होती हैं। प्रगतिवादी जीवन-दर्शन का साहित्यिक प्रवर्तन स्वच्छन्दतावादी साहित्य के द्वारा-प्रवाह का अवरोध करने के लिए हुआ। प्रगतिवाद ने जीवन की स्थूल वास्तविकता को महत्त्वपूर्ण समझा। यह यथार्थ-वादी विचार-सरणी थी, जिसने व्यक्ति के स्थान पर समाज को, भाव के स्थान पर तथ्य को, अव्यक्त के स्थान पर व्यक्त को और आदर्श के स्थान पर यथार्थ को प्रतिष्ठित किया। पूँजीवादी समाज-व्यवस्था के अन्तर्गत सर्वहारा की वर्ग-चेतना और समूह-भावना का इसने प्रतिनिधित्व किया। पूर्ववर्ती साहित्य इसे अवास्तविक और परोप-जीवी व्यक्तियों की मानसिक अवस्था का निदर्शक सात हुआ। कदाचित् हमारा जटिल सामाजिक जीवन इस प्रकार स्पष्ट-रूपेण विभाजित नहीं किया जा सकेगा। यह मंतव्य सापेक्षिक दृष्टिकोण से ही स्थापित-भरा ज्ञात होता है। सम्प्रति व्यक्तिवादी और समाजवादी प्रवृत्तियों का साहित्य अन्ततः विभक्त हो गया है, पर हैं दोनों ही यथार्थ-बोध से संचालित। एक का पक्ष व्यक्ति-स्वातन्त्र्य और सहअस्तित्व का है तथा दूसरे का पक्ष सामाजिक समता और आर्थिक कान्ति का। एक का मान्यवाद व्यक्ति से आरम्भ होकर संगठित समाज में पर्यवसित होता है तथा दूसरे का मान्यवाद समाज से आरम्भ होकर समूहवादी व्यक्ति में परिणत। हम यह नहीं कह सकते कि मतवाद

के रूप में एक ही विचार-पद्धति सत्य है तथा दूसरी असत्य ।

सामाजिक विचारों को प्रकट करने की दृष्टि से ही उपर्युक्त विचारणाएँ माहित्य में मूल्यवती हैं। समता और स्वातंत्र्य सहयोग और प्रेम, सधर्म और व्यवस्था, वस्तु और भाव दोनों ही एक-दूसरे के परिपूरक हैं। स्वच्छन्दतावाद के पश्चात् समाज-वादों यथापवाद का जगमग युग चलना का रूपान्तरण था। पर यथाय-बोध की समूहवादी और व्यक्तिवादी भूमिकाएँ इस भाँति एकात्मक विषय नहीं हैं। मैं समझता हूँ कि ये प्रगतिवादी और मानववादी चिन्तन की धाराएँ हैं जिन्हें एक सीमा तक साथ-साथ भी रखा जा सकता है क्योंकि मोर-नृत्याण और मानवोत्थ दोना ही काम्य हो सकते हैं। भारत की राष्ट्रीय विचार-धारा यही व्यापक दृष्टिकोण रख रही है जहाँ समाजवादी समाज रचना के लक्ष्य को प्रजातन्त्रात्मक राज्य-व्यवस्था ही प्रत्यक्ष करना चाहती है। हमारा साहित्यिक भी सामाजिक लक्ष्यादृष्ट्या की वैयक्तिक जीवन के अनुभूत सत्य के रूप में अभिव्यक्त कर रहा है। हमारी यह राष्ट्रीय चेतना निस्संदेह समन्वय मूलक है जिसने अतिवादी जीवन दृष्टियाँ को न अपना कर मानववादी जनवाद को प्रतिष्ठित किया है। यहाँ मठाग्रह प्रधान नहीं है, प्रधान है समाज का हित और इस कारण भारतीय माहित्य और की ज्येष्ठा अधिक साहित्यिक तथा व्यावहारिक भूमिका पर रचा जा रहा है। सधर्म की नहीं, यह सहयोग की वाणी है। हिमालय की लट्ठाई ने अनेक प्रमुद समाजवादी लेखकों को राष्ट्रवादी स्वर मुखरित करने के लिए विवश किया है, यथा नागाजुन। भारत की सांस्कृतिक विरासत ने प्रगतिवाद को यह नई अप दीप्ति प्रदान की है।

[२]

मुन्यतः साहित्य हमारी अनुभूतियों की ही वाणी है, पर ये अनुभूतियाँ हम जीवन की परिस्थितियों में ग्रहण करते हैं या जीवन की परिस्थितियाँ हमें अनुभूति-प्रवण बनाती हैं। इन भाँति व्यापक जीवन साहित्य का प्रसार-क्षेत्र या विषय-वस्तु ज्ञात होता है। इसे देखने समझने और अनुभव करने की अनेक पद्धतियाँ हो सकती हैं, जो सामाजिक संस्कृति के अनुरूप अपना-अपना स्वरूप स्थिर करती हैं। इसी को जीवन का दर्शन कहा जाता है। न साधनिक पद्धतियाँ सभी एक तत्त्व को और सभी दूसरे को प्रधान मानकर जीवन के सत्य का बोध कराती हैं। प्रत्येक सारवान रचना या साहित्यिक कृति किसी-न-किसी दर्शन-पद्धति से अनुप्राणित रहती है। अतएव दर्शन प्रत्यक्षतः साहित्य का प्रतिपाद्य विषय न होकर भी उसके भीतर चलना की भाँति व्याप्त है। इसे साहित्यिक की जीवन-दृष्टि या उसका तत्त्व-दर्शन कहा जाता है। पर एक सीमा तक ही इसका महत्त्व है और वह यह है कि इस नुन, समाज, इतिहास या जीवन का ज्ञान और साहित्य के पापक तत्त्व के रूप में यह गृहीत हो।

अन्यथा साहित्य शास्त्र वन जायगा या मतवाद का प्रचार मान । उसका वास्तविक स्वरूप सुरक्षित नहीं रहेगा ।

मार्क्स का दर्शन है द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद । इसके अनुसार जगत् का प्रत्यक्ष या भौतिक रूप ही सत्य है । सत्ता वस्तु की या पदार्थ जगत् की है । विचार उसी का प्रतिरूप है । यह हीगेन की मान्यता का खण्डन था, जिसने विचार को सत्य और जगत् को उसकी प्रतिकृति समझा था । पदार्थ जगत् ही सत्य है, आत्मा, विचार या भाव नहीं । ये तो भौतिक सत्ता के परिणाम हैं । भौतिकवाद को सिद्ध करने की तर्क-पद्धति द्वन्द्वात्मक है, अतएव इसे यहाँ विशेषण के रूप में प्रयुक्त किया गया है । आत्मा, बुद्धि या विचार पदार्थ जगत् के ही विकास हैं । उनकी कोई स्वतन्त्र सत्ता नहीं है, अतएव वे असत्य हैं । भौतिकता का सिद्धान्त तात्त्विक दृष्टि से चेतन के ऊपर जड़ तत्त्व की सत्ता का सिद्धान्त है । भूलभूत तत्त्व है सत्ता । चेतना इसी का विकार है । परिणामस्वरूप समाज की सत्ता है और सामाजिक चेतना उसी का विकार या प्रतिकल है । सामाजिक चेतना या व्यक्तिगत चेतना जैसी किसी सत्ता का भौतिक अस्तित्व नहीं है । ये वस्तु-प्रक्रिया के परिणाम हैं । अतएव मानव-जीवन का व्यक्त और प्रत्यक्ष रूप ही सत्य है । इसी सत्य का परिणाम जीवन का यथार्थ-बोध है । यही सत्य तत्त्व भाव या बुद्धि विषयक चेतना का निर्धारण करता है । इसी कारण सामाजिक यथार्थ साहित्य, दर्शन या शास्त्र विशेष का नियामक ही नहीं, स्रष्टा भी होता है ।

मार्क्स सृष्टि के अन्तर्गत दो तत्त्वों की स्थिति मानता है । दोनों मूलभूत किन्तु आत्यंतिक विपक्ष तत्त्व हैं । दोनों में शाश्वत संघर्ष होता रहता है । वस्तु जगत् ही सत्य है । पर जगत् की प्रत्येक वस्तु में परस्पर विरोधी तत्त्वों की स्थिति विद्यमान है । एक है धन, या पाकीटिक तत्त्व, जो विकासशील होता है । दूसरा तत्त्व ऋण या नेगेटिव तत्त्व है, जो ह्रासशील या नाशवान् रहता है । इन्हीं का द्वन्द्व या संघर्ष जीवन-विकास या जगत् की गति का रहस्य है । पदार्थ जगत् ही सत्य है, पर प्रत्येक वस्तु की द्वन्द्वपूर्ण अवस्थिति के कारण वह चिर परिवर्तनशील भी है । सत्ता वस्तु की है अवश्य, पर उसके गतिशील अस्तित्व की ही सत्ता है । वस्तु का अवस्थान या धिसिस विरोधी तत्त्वों से स्वाभाविक और अस्तित्व-विषयक संघर्ष करता हुआ प्रत्यवस्थान या एंटीधिसिस को प्राप्त होता है । आशय यह है, अनुकूल परिस्थिति प्रतिकूल अवस्था को ग्राम्त होती है । पर यह भी संघर्षशील गतिमयता सक्रिय रहती है अन्ततः दोनों तत्त्वों में आन्तरिक संतुलन स्थापित हो जाता है । यह समन्वयात्मक स्थिति है, जिसे सिन्थिसिस या सम-अवस्थान कहते हैं । यह स्थिति भी स्थायी नहीं होती । इसमें पुनः विरोधी तत्त्व सक्रिय हो उठते हैं और मरणशील तत्त्वों का नाश तथा विकासशील तत्त्वों का उत्कर्ष स्पष्ट होता है । यहाँ परमाणु तक की सत्ता अपरिवर्तनशील नहीं है । समस्त पदार्थ जगत् और उसके सृष्टि-क्रम में

उत्पादन स्वीकार किया है। आचार्य समाजवादी विचारका न इस अनिर्वाह का पोड़ा समित किया है। उनके अनुसार अर्थ व्यवस्था प्रत्यक्षन नहीं बल्कि पराधा रूप स साहित्य का नियमन करती है। आचार्य यह है कि रचनाकार की कादम्-बाई सामा-जिक स्थिति होना है जो विमान-जिहाज वगैरे अन्तर्गत समाहित रहती है। उसमें स्वभावतः वगैरे बनना विद्यमान होना है। इसी वा की मनोवृत्ति को वह साहित्यिक अभिव्यक्ति प्रदान करता है। इस प्रकार अन्तर्गत रूप स आचार्य अवस्था साहित्य का नियमन किया करती है। ऐतिहासिक शीतलवाद के आधार पर साहित्य की वग-विषय की मृष्टि समझा गया। वगहीन साहित्य की मृष्टि वगहीन समाज में ही सम्भव होनी है। वगयुक्त समाज में वगवादा साहित्य ही रचा जा सकता है।

[४]

साहित्य में सबतन्त्र स्वन वस्तु है, न उसकी समाज निरपेक्ष मता है। पुन-चतना और वग भावना स वृत्त सन्त सम्बद्ध होना है और उसी का प्रतिनिधित्व भी करना है। परिणामतः साहित्य में सामूहिक मनोभावा की ही अभिव्यक्ति होती है, वैयक्तिक अनुभूतियाँ की नहीं। सत्ता वस्तु की या बाहरी परिस्थितियाँ की है, अतएव उह उपयुक्त दिना में अग्रसर करने के लिए, जैसे कुछ में अथवा सबदशासीन उत्पा-दनादि के रूप में सामूहिक चतना को सगठित और सक्रिय किया जाता है। यही मनुष्या का प्रत्यक्ष वस्तु की पारणान वगात हुए उद्देश्य की अभिव्यक्त-कल्पना समझायी जाती है, जिससे समूह भावना ऊजस्वित हो जाय और काम में सजी आये अभ्यधा वस्तु सत्य का परिज्ञान उह उद्देश्य में दान दगा। ससार भर में मजदूर ही राज्य करण अथवा मानव-समुदाय का एक ही वग वग जायगा तथा कोई विषमता नहीं रहे पायगी अथवा आक्रमण द्वारा दूसरा देश पूँजीवाद व अराजाधारी से मुक्त हो जायगा, प्रभृति उद्देश्यों की अवस्तुमत्ता या कल्पना स भ्रान्ति उत्पन्न होती है जो मन में लक्ष्य की सत्ता देखती है पर जा वस्तु वगत् में प्रत्यक्ष अस्तित्व नहीं रखती। इस दूरवर्ती लक्ष्य से शेरित हाकर मानव की सकल शक्ति प्रवर्धित हो जाती है, सामूहिक भावना प्रपुष्ट बनती है तथा वन प्रवृत्ति प्रवण प्राप्त करती है। लक्ष्य की सुसह कल्पना का वास्तविक अस्तित्व नहीं है, पर सामूहिक भावा की इसी प्रकार की साहित्यिक अभिव्यक्ति की जानी चाहिए, जो मानव की श्रम प्रवृत्ति को उभारे और समुपस्थित कष्टों को जोड़ने में उस सक्षम बनाये। भविष्य की कल्पना सामूहिक भ्रान्ति की अवस्था पैदा करती है, जो सामूहिक सगठन और उत्पादन के लिए आव-श्यक होती है। यही साहित्यकार का दायित्व है। यदि वह ऐतिहासिक आवश्यकता से भ्रमने इस जाय को भनी भ्रान्ति सम्पादित कर पाया तो उस सामाजिक प्रगति का पोषक समझा जायगा वगैरे यह ह्रासनीय वा प्रतिक्रियावादी रचनाकार होगा, जिसका सामाजिक उपयोग न होने के कारण वह दण्डनीय बन जायगा। इस प्रकार

अप्रत्यक्ष ढंग से कला या साहित्य आर्थिक उत्पादन ही सिद्ध होता है। सारांश यह है कि सामाजिक प्रगति में सहयोग देने वाली रचनाएँ प्रगतिवादी कही जाएँगी और उसकी प्रगति का पोषण न करने वाली किंवा उसमें बाधक सिद्ध होने वाली कृतियाँ कमजोर ह्रासशील या समाजद्रोही करार दी जाएँगी।

भाव-मूलक या आत्मवादी दर्शन की प्रतिक्रिया यहाँ स्पष्टतः अनावरित हो जाती है। व्यक्तिवाद की रेशमी छवियाँ यदि एक वैचारिक अतिरेक या तो समाजवाद का इस्पाती सांचा दूसरा सैद्धान्तिक अतिरेक है। मानव समाज का अंग भी है और व्यक्ति भी। अतिवादी दृष्टियाँ उसकी वास्तविक सत्ता का संदर्शन नहीं कर पाईं। रक्त-मांस ही सत्य नहीं है, न वायवी चेतना हो। दोनों का समीकरण ही मानव है। आत्मा की सत्ता शरीर के माध्यम से व्यक्त होती है और शरीर की अवस्थिति का कारण आत्मा है। दोनों परस्परावलम्बित हैं। निवेदन यही है कि अतिवाद या मताग्रह सत्य के शोध का सही रास्ता नहीं है। पर जब प्रजातन्त्र और समाजवाद की राज्य व्यवस्थाएँ इन्हें अपना मूल दर्शन बना लेती हैं तो वैपश्य बढ़ता ही है। व्यवहार में लाते ही सिद्धान्त स्वतः जड़ हो जाते हैं। मानव-विकास क्या सामाजिक प्रगति मात्र है या वह वैयक्तिक उत्कर्ष भी है। व्यक्तिवादी वैयक्तिक उन्नयन के द्वारा ही सामाजिक विकास को सम्भव मानता है तथा समाजवादी सामाजिक प्रगति के द्वारा ही वैयक्तिक विकास को सम्भव। दोनों ही अपने आपको मानववादी कहते हैं, पर भी समझता हैं कि मानव का यह उभय-पक्षीय बँटवारा काम्य नहीं है। इससे तो बेचारा मानव स्वयं त्रस्त हो उठा है। उसे व्यक्ति भी मानिए और समाज का अंग भी। इसी में उसका कल्याण निहित है। इस दृष्टि से राजनीतिक सत्ताएँ, शासन-पद्धतियाँ और सामाजिक संगठन अपनी-अपनी शक्ति-साधना में चाहे कमजोर पड़ते जायें, पर उन्हें त्याग का मार्ग ही अपनाना होगा, अन्यथा प्रलयकर अतिमुढ़ ही सम्भाव्य है। देकर ही पाते हैं, पर लेकर सदैव खोते हैं। कदाचित् यह नीतिवाक्य भ्रान्ति ही समझा जायगा, क्योंकि यह वस्तुवादी मनोवृत्ति का परिचायक नहीं है। न्यस्त स्वार्थी की यह सच्चारी है कि वे इसे मान नहीं सकेंगे।

अस्तु, सामाजिक विषय-वस्तु और सामूहिक मनोभावना को ही साहित्यिक उपादान मान लिया गया है। साहित्य सामाजिक प्रगति में सहायक होता है। अतएव भौतिक विकास में उपादेय प्रमाणित होना ही साहित्य का प्रयोजन है। आनन्द उसका साध्य नहीं, साधन मात्र है। साहित्य इसी कारण उपयोगी कला है, जो सामाजिक विकास में योग देती है, वीरदिक जागृति और सामूहिक भावना पैदा करती है, धर्म-संघर्षों को प्रतिबिम्बित करती है तथा सामाजिक अर्थात् आर्थिक-राजनीतिक कान्तियों अथवा कार्यक्रमों का अल्ल बन जाती है। साहित्य का लक्ष्य सामूहिक हित और सामाजिक प्रगति ही है। पर यहाँ हित और प्रगति का एक ही रास्ता है, एक

गतिमयता की अदृष्ट व्यवस्था क्रियमाण रहती है। इस गति का रहस्य छुन्द है, अतएव भौतिकवाद का 'द्वैतात्मक' विशयण साभिप्राय और सापेक्ष है।

यह द्वैतमयी गतिशीलता व्यर्थ नहीं है। परिवर्तन विवास का द्योतक है, क्योंकि ज्ञान-तत्त्वा का निरन्तर निराकरा मृष्टि क्रम क अन्तर्गत होता ही रहता है और घन तत्त्व मध्य के द्वारा ही प्रसंग को प्राप्त करत हैं। नित्य परिवर्तन के फलस्वरूप वस्तु जगत् न जो विकास होता है वह आरम्भ में परिमाण की वृद्धि के रूप में दिखाई पड़ता है। परिमाण-वृद्धि ही गुण-वृद्धि का भी कारण बन जाती है। इस दमन के अनुसार प्रत्येक सषय विवास का कारण होता है और प्रत्येक विवास पूर्ववर्ती अवस्था का उन्मेषन।

पदार्थ परिवर्तन क्रम अनवरत में नहीं अपरिहार्य भी हैं। विरोधी तत्त्वों का पारस्परिक मध्य जीवन की गति है और विकास उसका प्रतिफलन। यह विकास क्रम में अदृष्ट है पर क्रमिक नहीं। यह क्रान्ति जन्य है। मरणशील तत्त्वों का समग्र विनाश पर ही विकासशील तत्त्व नवीन सत्ता का रूप धारण करते हैं। नवीन सत्ता परिमाण गुण और स्वरूप सभी में अपनी पूर्ववर्ती अवस्था से नितांत भिन्न होती है। विनाश ही निर्माण की भूमिका है। अतएव यहाँ रचना और समझौते का नहीं, क्रान्ति और विद्रोह का विकास-मध्य उक्त होता है। इसी कारण द्वैतात्मक भौतिकवाद प्रगति का सिद्धान्त है अथवा पर वह प्रगति सम-वसात्मक व्यापार न हाकर विरोधात्मक क्रिया है वचारात् उपायता न हाकर प्रतिस्पर्धिव अनिवायना है तथा मानवीय प्रेम और अहिंसा से सम्बद्ध न होकर सामाजिक मध्य और क्रान्ति में अनुप्राणित वस्तु है। विकास मूलतः और प्रत्यक्षतः परिमाण का होता है गुणात्मक विवास तो परिणाम मात्र है।

[३]

द्वैतात्मक भौतिक दमन की धारणा के आधार पर समाज के क्रमबद्ध विकास का और व्यक्ति तथा व्यक्ति के विवा व्यक्ति तथा समाज के पारस्परिक सम्बन्धों का विश्लेषण तथा विवचन किया गया। इन ऐतिहासिक भौतिकवाद कहा गया। स्पष्टतः व्यक्ति-चेतना के आधार पर व्यक्ति का अस्तित्व मिट्ट हो नहीं होता। व्यक्ति का अस्तित्व सामाजिक वस्तु है और उसी पर उसकी चेतना निर्भर करती है अर्थात् सामाजिक परिस्थितियाँ व्यक्ति की, रचि मति और प्रवृत्ति तथा विचारणा और संवेतना का निर्धारण करती हैं। भौतिक परिस्थितियाँ या सामाजिक जीवन का स्वरूप मानव-चेतना का नियन्ता है। पर भौतिक परिस्थितियाँ परिवर्तनमयी हैं, अतएव समाज का स्वरूप तथा संयोजन भी बदलता रहता है। परिस्थितियाँ समाज

को स्थापित तथा नियन्त्रित करती हैं, जो स्वयं भी मानव-चेतना का नियमन करता है। भौतिक परिस्थितियाँ समाज-व्यवस्था को संगठित करती हैं और सामाजिक संगठन व्यक्ति-चेतना का निर्धारण। आशय यह है कि साहित्य, कला, दर्शन, राजनीति इत्यादि भौतिक जीवन की वास्तविकता के अनिवार्य परिणाम हैं। उनकी कोई स्वतन्त्र सत्ता नहीं है। ये सभी नित्य गतिशीलता के परिणामस्वरूप विकासशील हैं। अतः इनका अस्तित्व समाज-सापेक्ष है, जिसमें स्थिति की अपेक्षा गति का तत्त्व प्रधान रहता है। अतएव साहित्य, संस्कृति और विविध बौद्धिक कार्य-व्यापार समाज की चेतना की ही प्रकृति करके गति के ऐतिहासिक सत्य के प्रति प्रामाणिक सिद्ध होते हैं। संक्षेप में, सामाजिक परिस्थितियाँ सांस्कृतिक चेतना को नियामक हैं। स्थूल और वाष्प वास्तविकता सूक्ष्म और आभ्यन्तर जगत् का उपादान करती हैं। सत्ता स्थूल की है, सूक्ष्म की नहीं, पदार्थ की है, चेतना की नहीं।

परिवर्तन की नित्यता और शाश्वत संपर्क की अवस्थिति के कारण जीवन की कोई स्थिति, समाज का कोई संगठन तथा राज्य की कोई विधि-व्यवस्था सार्वकालिक सत्य नहीं है। पदार्थ जगत्, मानव-समाज, रीति-नियम, आचार, संस्कृति-दर्शन, साहित्य-कला, सभी का गति-प्रवाह अव्याहत है। इसी कारण कोई भी विचार, नियम या रचना-कार्य स्वतन्त्र या स्थायी मूल्य का अधिकारी नहीं है। समाज और व्यक्ति का पारस्परिक सम्बन्ध निरन्तर बदलता रहता है। नीति, धर्म, दर्शन, साहित्य या संस्कृति सभी का सामाजिक सत्ता से सापेक्षिक सम्बन्ध है। इनका अस्तित्व ही बहिर्वस्तु की सत्ता पर आधारित है। अतएव किसी भी विचारणा, नियम या धारणा का निरपेक्ष अस्तित्व नहीं है। समाज की भौतिक स्थितियों के साथ-साथ उसकी नैतिकता, साहित्यिक दृष्टि, शासन-पद्धति तथा नाना प्रकार की संगठन-संस्थाएँ बदलती जाती हैं। अभिप्राय यह है कि अर्थ-व्यवस्था के आधार पर ही समाज और राजनीति, धर्म और दर्शन, नीति और अध्यात्म तथा साहित्य और अन्यान्य कलाओं की स्थिति निर्भर होती है तथा आर्थिक शक्तियों के फलस्वरूप समस्त सांस्कृतिक उपकरणों में भी परिवर्तन हो जाते हैं। उपार्जन के तौर-तरीके भीतरी और बाहरी सारी जीवन-प्रक्रिया को प्रभावित करते हैं। अतएव साहित्य तथा संस्कृति का अनुशासन अर्थ-व्यवस्था ही करती है। पर समाज की अर्थ-व्यवस्था और उसकी उपार्जन-पद्धतियाँ बराबर बदलती रहती हैं। फलतः जीवन की धारणाएँ निरन्तर परिवर्तित होती रहती हैं, जो साहित्य के विकास का भी नियन्त्रण करती हैं। निश्चय ही युग-विशेष की सामाजिक व्यवस्था उस युग के साहित्य की नियामक ही नहीं है, बल्कि उस युग के साहित्य को पैदा भी करती है। साहित्य परिस्थितियों की ही उपज है। मार्क्स का कथन है कि मानवीय अस्तित्व की सभी सृष्टियों की भाँति साहित्य का समाज की अर्थ-व्यवस्था अथवा उत्पादन के तरीकों से ही अन्ततः नियमन होता है। कॉडवेल ने भी काव्य को तत्त्वतः जातीय, राष्ट्रीय, आनुवंशिक या विशिष्ट वस्तु न मानकर आर्थिक

उत्पादन स्वीकार किया है। अर्थात् समाजवादी विचारकों ने इस प्रतिवाद को धारा ममित किया है। उनके अनुसार अर्थ-व्यवस्था प्रत्यक्ष नहीं, बल्कि पराधीन रूप से साहित्य का नियमन करती है। आशय यह है कि रचनाकार की कार्य-न-कार सामाजिक स्थिति द्वारा है या किमो-न किमा वगैरे के अन्तर्गत समाहित रहती है। उसमें स्वभावतः वगैरे घनना विद्यमान होती है। इसी का ही मनाइति को वह साहित्यिक अभिव्यक्ति प्रदान करता है। इस प्रकार अप्रत्यक्ष रूप से आर्थिक अवस्था साहित्य का नियमन किया करती है। ऐतिहासिक भौतिकवाद के आधार पर साहित्य का वगैरे विषय की मृष्टि समझा गया। वगैरे साहित्य की मृष्टि वगैरे समाज में ही सम्भव होती है। वगैरे समान में वगैरे साहित्य ही रचा जा सकता है।

[४]

साहित्य न स्वतन्त्र स्वतः वस्तु है न उसकी समाज निरपेक्ष सत्ता है। गुण वेतना और वगैरे भावना से वह मूलतः सम्बद्ध होता है और उसी का प्रतिनिधित्व भी करता है। परिणामतः साहित्य में सामूहिक मनाभावों की ही अभिव्यक्ति होती है, वैयक्तिक अनुभूतियों की नहीं। मत्ता वस्तु की या बाह्यी परिस्थितियों की है, अनएव उन्हें उपयुक्त दिशा में अंतर करने के लिए, जैसे गुड में अथवा सफ्टबॉल में उत्पादक के रूप में सामूहिक चेतना का सगठित और सक्रिय किया जाता है। यहाँ मनुष्यों का प्रत्यक्ष वस्तु की धारणा न जतावे हुए उद्देश्य की अभिव्यक्ति-रूपना समझाये जाती है, जिससे मनुष्य आबना ऊर्ध्वस्थ हो जाय और वाम में तेजी धावे अथवा वस्तु मध्य का परिणाम उन्हें उद्घासित में डाल देता। सत्ता अर में मजदूर ही राज्य करों जयवा मानव-समुदाय का एक ही का बन जायता तथा कोई विषयता नहीं रहे पायगी अथवा आक्रमण द्वारा दूसरा देश पूँजीवाद के बरपावारा से मुक्त हो जायगा, प्रभृति उद्देश्यों की अवस्तुमत्ता या रूपना से भ्रान्ति उत्पन्न होती है जो वन में लक्ष्य की सत्ता देवनी है, पर जो वस्तु जवत् में प्रत्यक्ष अस्तित्व नहीं रखती। इस दूरवर्ती लक्ष्य से श्रेष्ठ हाकर मानव की सकल व्यक्ति प्रवर्धित हो जाती है, सामूहिक भावना प्रयुष्ट बनती है तथा कम प्रवृत्ति प्रवृत्ति प्राप्त करती है। लक्ष्य की मुख्य रूपना का वास्तविक अस्तित्व नहीं है, पर सामूहिक भावों की इसी प्रकार की साहित्यिक अभिव्यक्ति की जानी चाहिए, जो मानव की अर्थ प्रवृत्ति का उभारे और समुपस्थित कष्टों को मापने में उसे सक्षम बनाय। भविष्य की रूपना सामूहिक भ्रान्ति की अवस्था पैदा करती है, जो सामूहिक सगठन और उत्पादन के लिए आवश्यक होती है। यही साहित्यकार का दायित्व है। यदि वह ऐतिहासिक आवश्यकता से अपने इस कार्य को भली भाँति सम्पादित कर पाया तो उसे सामाजिक प्रगति का पोषक समझा जायगा अथवा वह ह्रासयोग्य या प्रतिक्रियावादी रचनाकार होगा, जिसका सामाजिक उपयोग न होने के कारण वह उन्नीय बन जायगा। इस प्रकार

अप्रत्यक्ष ढंग से कला या साहित्य आर्थिक उत्पादन ही सिद्ध होता है। साराण यह है कि सामाजिक प्रगति में सहयोग देने वाली रचनाएँ प्रगतिवादी कही जाएँगी और उसकी प्रगति का पोषण न करने वाली किंवा उसमें बाधक सिद्ध होने वाली कृतियाँ क्रमशः ह्रासशील या समाजद्रोही करार दी जाएँगी।

भाव-मूलक या आत्मवादी दर्शन की प्रतिक्रिया यहाँ स्पष्टतः अनावृत्ति हो जाती है। व्यक्तिवाद की रेशमों ग्रंथियाँ यदि एक वैचारिक अतिरेक था तो समाजवाद का इस्पातों साँचा दूसरा सिद्धान्तिक अतिरेक है। मानव समाज का अंग भी है और व्यक्ति भी। अतिवादी दृष्टियाँ उसकी वास्तविक सत्ता का संवर्णन नहीं कर पाईं। रक्त-मांस ही सत्य नहीं है, न चायबी चेतना ही। दोनों का समीकरण ही मानव है। आत्मा की सत्ता शरीर के माध्यम से व्यक्त होती है और शरीर की अवस्थिति का कारण आत्मा है। दोनों परस्परालम्बित हैं। निवेदन यही है कि अतिवाद या भ्रष्टाग्रह सत्य के शोध का सही रास्ता नहीं है। पर जब प्रजातन्त्र और समाजवाद की राज्य व्यवस्थाएँ इन्हें अपना मूल दर्शन बना लेती हैं तो वैषम्य बढ़ता ही है। व्यवहार में लाते ही सिद्धान्त स्वतः जड़ हो जाते हैं। मानव-विकास क्या सामाजिक प्रगति मात्र है या वह वैयक्तिक उत्कर्ष भी है। व्यक्तिवादी वैयक्तिक उन्नयन के द्वारा ही सामाजिक विकास को सम्भव मानता है तथा समाजवादी सामाजिक प्रगति के द्वारा ही वैयक्तिक विकास को सम्भव। दोनों ही अपने आपको मानववादी कहते हैं, पर में समझता है कि मानव का यह उभय-पक्षीय वटवारा काम्य नहीं है। इससे तो बेचारा मानव स्वयं घस्त हो उठा है। उसे व्यक्ति भी मानिए और समाज का अंग भी। इसी में उसका कल्याण निहित है। इस दृष्टि से राजनीतिक सत्ताएँ, शासन-पद्धतियाँ और सामाजिक संगठन अपनी-अपनी शक्ति-साधना से चाहे कमजोर पड़ते जायें, पर उन्हें त्याग का मार्ग ही अपनाना होगा, अन्यथा प्रलयंकर अतियुद्ध ही सम्भाव्य है। देकर ही पाते हैं, पर लेकर सदैव खोते हैं। कदाचित् यह नीतिवाच्य भ्रान्ति ही समझा जायगा, क्योंकि यह वस्तुवादी मनोवृत्ति का परिचायक नहीं है। स्वस्त स्वार्थों की यह साक्षारी है कि वे इसे मान नहीं सकेंगे।

अस्तु, सामाजिक विषय-वस्तु और सामूहिक मनोभावना को ही साहित्यिक उत्पादन मान लिया गया है। साहित्य सामाजिक प्रगति में सहायक होता है। अतएव नीतिक विकास में उपादेय प्रमाणित होना ही साहित्य का प्रयोजन है। आनन्द उसका सान्ध्य नहीं, साधन मात्र है। साहित्य इसी कारण उपयोगी कला है, जो सामाजिक विकास में योग देती है, बौद्धिक जगृति और सामूहिक भावना पैदा करती है, वर्ग-संघर्षों को प्रतिबिम्बित करती है तथा सामाजिक अर्थात् आर्थिक-राजनीतिक भ्रान्तियों अथवा कार्यक्रमों का अस्त्र बन जाती है। साहित्य का सख्त सामूहिक हित और सामाजिक प्रगति ही है। पर यहाँ हित और प्रगति का एक ही रास्ता है, एक

ही मन्दुर बनना है एक ही वग हीन समाज रचना की ममतासा है अतएव प्राति-
वादी नाग्य मताग्रह-भूषण ही नहीं होता अथवा धर्मजीविता का हिमायनी और
पूँजीपतिया का विरोधी ही नहीं होता बरन् प्रजागत्मक भी होता है। मूढम भाव-
चार के अभाव में और स्पून आवश्यकताओं से उत्प्रेरित होना के कारण उसमें सान्त्व-
नाया जायब भी उपेक्षा ओज तथा बहुत्व ज्यैष होता है। वह अपने पक्ष का
प्रचारामक समर्थन ही नहीं करता बल्कि प्रतिपक्षी का विरोध भी करता है।
कनत उमक स्वर में निरन्ता होती है। ध्वज्य और परिहास ही नहीं, वह आपात
और वस्तु विषय भी करता है। वह प्रहारामक बहारना के माध-साध वस्तु सत्य
को भिन्नायक और विषयस्त परिपत्ति देन में मिड हस्त दिखाई पड़ता है उदाहरण
के रूप में चीनी आक्रमताशा के अनेकानेक वक्तव्यों की परीक्षा की जानी चाहिए।
आज्य स्पष्ट है कि प्रगतिवादी साहित्य न केवल उपयोगी बसा है, बल्कि उमका
बलिब ही प्रचारामक है। उसकी वाणी में जो विसरणना है, वह ध्वज्य विनोद
और प्रहार विपर्यास, आदि के रूप में उद्पाटित होती है। उसका स्वरूप और शिष्य
बन्ध वस्तु अवग्य है पर प्रयोजन विक्षप के कारण उसमें बाधभ्यता प्रपान है और
गाम्भीर्य को प्रवृत्ति प्राय 'पूना।

[५]

माक्सवादी साहित्य चिन्तन की मुख्यतः दो धाराएँ उपलब्ध हैं। धष्ट साहित्य
चिन्तन युग-जीवन के सामाजिक सध्यों का यथाय विचरण ही नहीं करता, बरन् परम्परा
का विरोधी तथा प्रगति का समर्थक भी होता है। अपन सामाजिक जीवन को अन्य
कोटिक्रम या विचार धारा की रचनाएँ भी यथायत चित्रित कर सकती हैं, पर माक्स-
वादी मनोक्षा के अनुसार साहित्य का धष्टन्व बाल्नारिक गुणों की अपेक्षा उसके प्रगति
वाद दृष्टिकोण पर ही निर्भर करता है। प्राचीन कृतियाँ भी सामाजिक जीवन के
गतिहासिक क्रम विकास में अपनेयोग-दान के कारण मूल्यवती हैं। सामाजिक यथाय के
चित्रण तथा समाज के ऐतिहासिक विकास में अपने प्रदेय के कारण ही कोई रचना
धष्ट होती है। स्पष्टतः साहित्य अपने जीवन-दर्शन, यथायवादी चित्रण तथा
सामाजिक प्रगति के प्रयाजन के कारण यष्ट या हान क्षमसा जाता है। यह साहित्य-
विवेचन की उपयोगितावदी स्पून परिपाटी है जिसमें अनूभूति की मामिवता, चित्रणों
से कलात्मकता या रचना की रमात्मकता साहित्य-समीक्षा के मान नहीं माने गये हैं।
यही नहीं, मानव-समाज की वे महज्जत मनोवृत्तियाँ, जो आदि युग से आज तक
अस्फुण हैं, यथा प्रेम ममता, क्रोध-वैर, घृणा-कृष्णा, आदि, इस साहित्य-दर्शन में
अपेक्षित हुई हैं। और भी यह कि हम कबन आर्थिक सामाजिक जीवन ही नहीं जीत
या हमारी युग-सत्ता ही नहीं होती बरन् हम मानव-संस्कृति की विशाल परम्परा के
भीतर भी सक्रिय रहते हैं। युग-चरना और सांस्कृतिक परम्परा, सामाजिक जीवन

और चिरकालिक भाव-संवेदन, वर्तमान और अतीत के उभय पक्षों की परिपूर्णता आदि को न देखकर हम मतवादी या साम्प्रदायिक दृष्टिकोण अपना लेते हैं। जीवन-विकास को समझने की पद्धति होने से तथा प्रगतिपरक मंगलाशा स्थिर रखने के कारण यह दृष्टिकोण ही ज्ञात होता है, साहित्य का समग्र दर्शन नहीं। भौतिक प्रतिमानों पर मार्क्सवाद का वैचारिक सांचा चाहे बहुत जान पड़े, पर सांस्कृतिक और साहित्यिक तत्त्वों या आन्तरिक गुणों के आधार पर यह एकामी या पक्षविशेष से सम्बद्ध ही ज्ञात होता है।

इसकी यह सीमा है कि मानव मात्र के प्रति यह सदाशयी या सहानुभूतिपूर्ण नहीं है। वर्ग-विशेष के प्रति उत्तरदायी होने के कारण इसका मानववाद भी अधूरा है, जो सामाजिक जीवन में क्षोभ और घृणा भर सकता है। मैं समझता हूँ कि यह शान्ति, ध्येयस्था और प्रेम का मन्त्र नहीं है। वर्गवादी कठना पर यह आधारित है, जो अन्य वर्गों के प्रति मानवीय धरातल पर भी सहृदयता अनुभव नहीं करता। जिसका विनाश किया जाना है, उसके प्रति सहृदयता कैसी? मानव के नैतिक विकास की दृष्टि से क्या यह हिल प्रवृत्तियों का परोक्ष समर्थन नहीं कहा जायगा?

इसकी दूसरी परिणति समाज-शास्त्रीय समीक्षा प्रणाली है, जो फ्रांसीसी समीक्षक एच० ए० टेन से आरम्भ होती है। उसने सौन्दर्यात्मक सापेक्षता का सिद्धान्त उपस्थित किया था, जिसके अनुसार युग-परिवर्तित, आदि सामाजिक या जातीय आधारों पर ही साहित्य की जाँच-पड़ताल की जानी चाहिए। उसने ऐतिहासिक समीक्षा का आधार प्रस्तुत किया था, जिसमें तुलना तथा मूल्यांकन के तत्त्व उपेक्षित हुए थे। देश-काल और ऐतिहासिक परिस्थितियाँ ही जब साहित्य के तत्त्व बन गईं, तब रचना का अस्तित्व केवल युग-विशेष के अन्तर्गत सीमित समझा गया। क्लासयुग की प्रत्येक कला-कृति क्लासशील मानी गई और वर्गीय स्थिति के आधार पर रचनाकार उस वर्ग का प्रतिनिधि सिद्ध हुआ। इसे 'कुत्तित समाज-शास्त्रीय दृष्टिकोण' कहा जाता रहा है। मार्क्सवादियों ने इस समीक्षा-दृष्टि की यह सीमा बताई है कि क्लासयुग में भी प्रगति की शक्तियाँ सक्रिय होती हैं तथा रचनाकार वर्ग-चेतना से ही अनुशासित नहीं रहता। वयार्थ-बोध के कारण वह समाज के द्वन्द्वात्मक अवस्थान से भी प्रेरित-प्रभावित हो सकता है।

मार्क्सवादी दृष्टि से जिस समाज शास्त्रीय समीक्षा-प्रणाली को अंगीकृत किया गया है, उसका आधार यह है कि सामाजिक यथार्थ साहित्यिक रचना-कार्य का कारण होता है। कोई भी रचना अपने युग के सामाजिक यथार्थ को किस रूप और कितने परिमाण में उपस्थित करती है, वह उसके प्रति किस सीमा तक प्रामाणिक है तथा वह प्रगतिशील शक्तियों का किन अंशों में और किस प्रकार समर्थन, प्रतिपादन या प्रति-

प्रतिनिधित्व करती है। 'उन प्रश्नों का अभाव यह है कि सामाजिक यथाथ का विवेक और सामाजिक जीवन पर उमरा प्रभाव इन दो मानों पर समाजशास्त्रीय समीक्षा आधारित है।

साहित्य को 'सब युग स्थान और परिस्थिति के सामाजिक यथाथ का अनिवार्य प्रतिपन्नन मान लेने पर दोनों का कार्य-कारण सम्बन्ध ही स्पष्ट नहीं होता, रचनाकार पर भा यथाथ-यथाथ का आरोप कर दिया जाता है। उसकी रचित, विवेक और रचना प्रक्रिया को यहाँ नितान्त अवहता का दी गई है। साहित्य सामाजिक जीवन का परिणाम है और 'उस बदलते या प्रवर्तमान बनाने का साधन भी। यह समीक्षा-पद्धति रचना विवेक के सामाजिक परिवर्तन तथा सांस्कृतिक पीठिका का भली-भाँति उद्घाटन करती है। इसे वस्तु युक्त मन्त्रणा के कारण प्रायः स्वीकार कर लिया गया है। पर मुख्यतः वैज्ञानिक परिपाटी के रूप में ही इस अपनाया गया है, जिसका मतवाद में कोई भुविभिन सम्बन्ध नहीं है। यह साहित्य को सम्पूर्ण रूप से समझने में मूल्यवान् मित्र हूँ है। यह रचनाकार के प्रत्यक्ष परिवर्तन और उसके रचना-कार्य की तुलना में पृष्ठ होकर साहित्यिक विवेक में अन्तः सहायक होती है। हिंदी का नवीन समीक्षा धारा में प्रायः इस इसी सीमा तक अन्तर्भूत किया गया है। इसकी सीमा है साम्प्रदायिक जीवन-दृष्टि, जो साहित्यिक प्रतिमानों पर हावी हो जाती है। समाज शास्त्र की अनिष्टता एक गुण मात्र है, पर समीक्षक की कला-चेतना 'उसके समग्र कार्य का मूलाधार'। कभी हम जीवन को सम्पूर्ण रूप में न देखकर वर्गीय प्रवृत्तियों या अपने मतवाद के आधार पर ही नवीन सीमाओं में प्रवृत्ति कर सकते हैं जयवा कभी सामाजिक यथाथ की ही छानबीन में व्यस्त होकर कला के आन्तरिक तत्वों की उद्देश्य कर सकते हैं। सर्वोपरि सीमा यह भी है वह चेतना सामाजिक यथाथ को व्यस्त स्थाय की दृष्टि से ही देख-परत करती है और यह तथ्य मूलवस्तु मानव-अस्तित्व का सम्पूर्ण सांस्कृतिक सत्य या अन्तर्भूत तत्त्व कदाचित् नहीं है।

[६]

प्रगतिवाद के साहित्य-दशन तथा उसकी समीक्षा प्रणाली का यहाँ विवरण प्रस्तुत किया गया है। विचारकों ने इसकी सीमा का निर्देश करत हुए अर्थ-व्यवस्था की सर्वोपरि धारणा तथा बह-चेतना, प्रचार प्रवृत्ति, आदि की एकांगिता को स्पष्ट किया है। यह भी कहा गया है कि साधारणोत्तरण और समूह नाव में प्रकृत्य अन्तर है। एक सामान्य या निर्विषय मनस्थिति है, दूसरी स्वायत्त निष्ठ प्रवृत्ति। एक सब-चेतना है, दूसरी बग चेतना। एक अन्तर्भूत श्रद्धा है, दूसरी स्वायत्त की उत्पादक। इस धारा की ये सीमाएँ भी निर्दिष्ट हुई हैं कि यहाँ जीवन को सम्पूर्ण और वास्तविक रूप में ग्रहण नहीं किया जाता, साहित्यिक और ऐतिहासिक परम्पराओं का सम्पूर्ण आकलन नहीं

होता; राष्ट्रवादी धारणा निर्वल हो जाती है या उसे आक्रामक परिणति प्राप्त होता है; भावनात्मक अथवा सौन्दर्य-प्राण रचना-प्रवृत्तियाँ प्रशमित की जाती हैं; कलात्मक परिष्करण की अनुचित उपेक्षा होती है; मानव को परिस्थितियों का निर्माता मान लेने से उसकी सत्ता और महत्ता की उपेक्षा ही सम्भव होती है; तथा उसके मनो-विश्लेषण और आन्तरिक विक्षेपताओं के समुचित विकास पर ध्यान नहीं दिया जाता। यह मतवाद साम्प्रदायिक कट्टरता और अपनी विशिष्ट कार्य-पद्धति के कारण प्रायः संकीर्ण समझा गया है। आधारकारी और छिद्रान्वेषी रचना-शैली को अपनाने के कारण इस पर अम्लीयता, अनैतिकता, कुत्सा-प्रचार, आदि सामाजिक आरोप लगाये गये हैं जो साहित्यिक मानों पर केवल अनौचित्य या भावाभास की सीमा में गृहीत हो सकते हैं।

इस धारा के प्रदेय का खलेख किया जाना अभी शेष है। हमारे यहाँ साम्प्रदायिक अर्थ में इसे 'वाद' की सीमा में गृहीत किया गया, पर सामाजिक विकास के सामान्य सन्दर्भ में यह प्रगतिशील धारा के रूप में स्मरण किया जाता रहा। राजनीतिक मत-वाद से नियन्त्रित लेखकों के कारण इसे प्रगति के वाद की संज्ञा प्राप्त हुई, पर स्वतन्त्र-चेता रचनाकार प्रगति का शीतल ही स्वीकार कर सके। इसकी सर्वप्रधान उपलब्धि यह दिखाई पड़ी कि जीवन के यथार्थ के प्रति हम जागरूक हुए और अन्तर्जगत् के स्थान पर बहिर्जगत् को देखने-परखने लगे। हमारे साहित्यकारों ने सामाजिक यथार्थ की बोधव्यप्ता का विकास किया। कल्पनाशील और वैयक्तिक प्रवृत्तियों के स्थान पर वस्तु-निष्ठ और सामाजिक प्रवृत्तियाँ साहित्य के क्षेत्र में सक्रिय दिखाई पड़ीं। गत दो दशकों के साहित्य में युग-बोध और यथार्थ चेतना का व्यापक प्रसार हुआ। इसे स्वस्थ विचारणा और प्रतिभियावादी धारणा के खेमों में विभक्त किया गया है, जिसका जो भी राजनीतिक, आर्थिक या सामाजिक पक्ष हो, पर यह निस्सन्देह साहित्यिक विभाजन नहीं है। हमारे यहाँ असाम्प्रदायिक समाजवाद की साहित्यिक प्रतिष्ठा ही सामान्यतः हो पाई है। यह राष्ट्रवादी समाजवाद, स्वच्छन्दता-वादी समाजवाद, मानववादी जनवाद या समाजवादी यथार्थवाद, जैसे विविध रूप-प्रकारों में गृहीत हुआ है। कट्टर वर्गवाद या हठवादी समाजवाद इने-गिने लेखकों की कृतियों में ही प्रत्यक्ष हो पाया है। हमने प्रायः इस धारा को स्वतन्त्र रूप से ही अपनाया है। जहाँ-तहाँ आत्मवाद और भूतवाद को समन्वित करने के छुट-मुट प्रयत्न भी हुए हैं।

रचना के क्षेत्र में नये-नये सामाजिक विषयों को ग्रहण किया गया है। कृषक और श्रमिक वर्ग को नई साहित्यिक अर्थवत्ता प्राप्त हुई है। पूँजीवादी और शासनाधिकारी वर्ग के प्रति सक्रिय विरोध का भाव विद्रोहमयी और आश्रममयी अभिव्यक्तियाँ करता रहा है। उपेक्षा क्षति के स्थान पर विरोध और समर्थन के स्वर मुखर हो उठे

है। परिवर्तन की पुकार बनवती बनी है और मुगियों, महत्ता, सामन्ता और कुन-पतिया के विनाश की कामना की गई है। धर्म, अर्थ और राजनीति के विविध सामाजिक मन्त्रों में इसका स्पष्ट प्रसार हुआ है। अस्वाचारों का विनाश चित्रण किया गया है तथा मनस्पर्शी मरणा का विधान हुआ है। सामाजिक असंगणियाँ, वैचारिक अत-विराधा और ग्राम्यता का विध्वंसना पर सुमर प्रहार किए गए हैं। गाँवों, गरीबों और नारियों के विषयों पर चित्रण में आत्मिक यथाथ दृष्टि का विनिर्माण हुआ है। ये चित्रण ग्राम रचनात्मक हैं और बहान-बहो विनय नारी विषय चित्र आत्मिक धर्म या सुखी राह में हैं। प्रगतिवादी धारा में प्रत्यक्ष जीवन का व्यापक विषय-व्यापक अपनाया है जिसके कारण वैचारिक विवेक न हटते हुए भी रचनाओं में विषयों का वैविध्य प्रकट हुआ है। प्रेम का विवृत रूप, उत्साह का आवग और कदना की मार्मिकता मुख्यतः यहाँ अभिव्यक्त हुई है। इसमें परिवर्तन की उदयनिष्ठता, जीवन की आस्था समस्त प्रकृतियों में तब तक प्रति धाम भरा विद्या और परिस्थितियों तथा कार्य-व्यापारों का उसके वैज्ञानिक रूप में दर्शन की चप्टा प्रत्यक्ष हुई है। साहित्यिक रचना-काय में एकदलीयता का परिष्कार, नव नावना का उदय, समसामयिक परिस्थितियों का प्रभाव बुद्धिवाद का प्रसार तथा व्यंग्य, विमोद और आभास का विधान हुआ है। कलात्मक प्रसाधन की अनावश्यकता अवश्य समझी गई और काव्य रचना तथा अलंकार-नवीनीय ममका हा चली। सरल और सीधी जनिधा-विशिष्ट सीली प्रायः अपनाई गई पर उपमानों के चपन में यह सतकता भरती गई कि वे प्रभावपूर्ण हों। व्यंग्य विषय और प्रहार मखीर की नई-नई मेलियाँ आविष्कृत हुई। सामान्य जीवन तथा सामाजिक वातावरण की व्यवहृत भाषा या अभिव्यक्ति-भंगिमाएँ समाहित की गई। प्रचार प्रवृत्ति का रचना-काय हाने के कारण यहाँ एक-प्रतिपादन उपदेश-वचन वृत्त-वचन, आदि से सम्बद्ध रचना प्रणालियाँ प्रयुक्त हुईं, जिनके द्वारा उद्बोधन या व्यंग्य तक या विचार अथवा वस्तु या विषय के विवरणों को प्रभावपूर्ण बनाने का आवास हुआ। इन रचनाओं में समय का लफाड़ा और अवसर का महत्त्व समझा गया है। यह कम की प्रेरणा और गति का सदाग देने वाला साहित्य है।

संक्षेप में, प्रगतिवाद की मायता है कि साहित्य सामाजिक यथाथ की अभिव्यक्ति है और उसका मूल्यकर्म भी समाज शास्त्रीय तथा मानवीय प्रमाणों पर होना चाहिए। वह अपनी ही नहीं, अर्थात् साहित्य मृच्छियों की समीक्षा भी अपने माददर्शों से करता है। इसने जीवन के प्रति आधुनिक और कल्पनाशील दृष्टिकोण को छोड़ कर वस्तुमूलक तथा बुद्धिवादी दृष्टिकोण अपनाया है। जीवन के विषयों को निष्ठा के स्थान पर सामान्यत्व की प्रतिष्ठा सम्भव हुई है। वैयक्तिकता के स्थान पर समूह-भावना और सामाजिक हित या प्रगति को समस्त रचना-काय का आधार समझा गया है। युग चेतना का आग्रह विश्व-व्यापी घटनाओं और सामाजिक परिस्थितियों

के प्रति जागरूकता उत्पन्न कर सका है। मतवादी और वर्ग-भावना से ग्रस्त रचना-व्यापार होते हुए भी इस धारा में अदम्य उत्साह, व्यापक कठुणा और अक्षम्य क्षोभ के मनोभावों का व्यापक प्रसार हुआ है। मानव को एकांगी दृष्टि से देखने के कारण प्रगतिवादी साहित्य ने बद्धमूल चारणाओं, स्थायी संस्कारों और असंगत रीति-नीति तथा आचार-व्यवहार पर कस-कस कर प्रहार किये हैं। इसका जीवन-दर्शन नया है और रचना-पद्धति भी नवीन है। अतएव साहित्यिक रूपों, अभिव्यक्ति-भंगिमाओं, भाषा-शैलियों, अलंकरण-पद्धतियों तथा लय और प्रवाह के गति बन्दों में नये-नये परिवर्तन होते रहे हैं। आशय यह है कि प्रगतिवाद विशिष्ट दर्शन और सामान्य जीवन का मार्क्सवादी साहित्य-सिद्धान्त है।

प्रगतिवाद

श्रीमती विजय खोहान

[१]

सन् १९३६ में प्रगतिशील चेतक मंच के जन्म के साथ भारतीय भाषाओं के साहित्यों में भी मार्क्सवादी विचारधारा का प्रभाव गहरा हो उठा। प्राचीन ममीक्षा-शास्त्र की जगह में और एन सीमा तक उसके विरोध में साहित्य का एक नया दृष्टि-कोण सामने आया जिस आगे चलकर हिन्दी-साहित्य में 'प्रगतिवाद' के नाम से पुकारा गया। ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टिकोण से विभिन्न देशों के मार्क्सवादी आलोचक पिछली शताब्दी में ही जिस वैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र की रचना करते आये हैं 'प्रगतिवाद' वस्तुतः उसका ही भारतीय नामकरण है।

साहित्यालोचन के इस दृष्टिकोण ने अनेक तात्त्विक और व्यावहारिक प्रश्न उठाये हैं और अपने वस्तुवादी जीवन-दर्शन की सहायता से उनका विवेचन करके उनके समाधान भी उपस्थित किये हैं। साहित्य और कला क्या है और मूल्यांकन की समस्या क्या है? इन दो मूल प्रश्नों तथा इनसे सम्बद्ध अनेक दूसरे प्रश्नों का उत्तरकर 'प्रगतिवाद' ने अपनी वैज्ञानिक स्थापनाओं से साहित्य शास्त्र को नई दृष्टि दी है।

यह अलग बात है कि अनेक 'प्रगतिवादी' आलोचक अपने बलबुझों और विवेचनों में मार्क्सवादी सौन्दर्य-शास्त्र की वैज्ञानिक पद्धति का पालन नहीं कर पाये और विशेष स्थानीय प्रभावों के कारण उनकी आलोचना-दृष्टि पथ भ्रष्ट होकर मूलतः फ्रांसीसी इतिहासकार टेन' (Hippolyte Taine) के सापक्षतावादी सौन्दर्य सिद्धान्त का अनुगमन करने लगी जिससे प्रभाव ग्रहण करके इसी विचारक प्लैसनाफ (Art and Society) ने साहित्य के सम्बन्ध में मार्क्सवादी विचारधारा को कुत्सित समाज-भास्त्रीयता के बोहद जगल में भठका दिया था। इस कुत्सित समाज-भास्त्रीय ने साहित्य

और कला की कृतियों, शैलियों (तथा इससे भी अधिक, जन्म या सामाजिक स्थिति के आधार पर साहित्यकारों-कलाकारों) के वर्ग-आधार को बूँद निकासने में अपने आलोचना-कर्म की इतिकर्तव्यता समझ ली। बहुत दिनों तक मार्क्सवादी आलोचक इस बीहड़ जंगल में भटकते रहे और मार्क्स-लेनिन के कला सम्बन्धी सिद्धान्तों की उपेक्षा करते रहे। मूल्यांकन के नाम पर किसी कृति को मनमाने ढंग से 'सामन्ती' पूँजीवादी (दुर्जुआ) या प्रोलेतेरियन—जैसे तीन-चार स्थानों में ठूस-ठाँसकर रख देना और कलाकारों को इनमें से किसी-न-किसी वर्ग का प्रतिनिधि घोषित कर देना ही उनके निकट सबसे महत्वपूर्ण प्रश्न बन गया। एक लम्बे सैद्धान्तिक संघर्ष के बाद अन्य देशों के मार्क्सवादी विचारक अपने ही बीच के कुत्सित समाजशास्त्रियों और उनके अन्तैतिहासिक, अर्बानािक और कुचिपूर्ण दृष्टिकोण को नंगा कर देने में सफल हुए हैं, किन्तु अभी तक हिन्दी में 'प्रगतिवाद' के नाम पर कुत्सित समाजशास्त्रीयता का ही दोलबाला है, जिससे प्रगतिवाद के विरोधियों को उस पर गलत आरोप लगाने का अवसर मिलता गया है।

और यह बात भी अलग है कि 'प्रगतिवादी' दृष्टिकोण से प्रभावित कवियों और कथाकारों ने हिन्दी में जो साहित्य रचा यह कला की दृष्टि से (जिसमें विचार-वस्तु और रूप-तत्त्व अन्योन्याश्रित होते हैं) बहुधा उच्च कोटि का नहीं हो पाया। बल्कि यदि समग्र रूप से देखें तो रवीन्द्र, शरद, प्रेमचन्द और जैनेन्द्र का यथार्थ-वाद और छायावादी कवियों की भूमिकता भी इन रचनाओं में नहीं है। इसमें जो कोरी 'नारेबाजी का साहित्य' (?) नहीं है वह भी अधिकतर साधारण कोटि का ही है। उसमें जीवन-मयार्थ के ऊपर से प्रत्यक्ष दीखने वाले अंगों का ही यथा-तथ्य प्रकृत (नैचुरलिस्टिक), रूप-रस-वर्ण-गन्धहीन, उथला-भुथला चित्रण है; जो युग-सत्य का उद्घाटन न करके उसे एकांगी और विकृत बना देता है। उसमें पिन पानों का चित्रण हुमा है वे प्रतिनिधि मानव-चरित्र (टाइप) नहीं, बल्कि यन्त्रबल लेखक की इच्छा-अनिच्छा पर उठने-बीठने-बोलने वाली कठपुतलियाँ हैं, जो सजीव न होकर विचारों और वर्गों की 'प्रतीक' हैं। इस नये साहित्य में नई विचार-वस्तु को अधिकतर ऊपर से ठूसकर क्रान्तिकारिता का आभास पैदा किया गया है। वास्तव में उसमें तथा कुछ भी नहीं है, वह विचारों को स्फूर्ति और प्रेरणा नहीं देता और न भावनाओं को अधिक संवेदनशील, उदात्त और मानवीय बनाता है, क्योंकि उसमें धर्मार्थ का वेद न नहीं है। दुर्भाग्य से यथालाल, कृष्णचन्द्र, उपेन्द्रनाथ 'अस्क', रांगेय राघव, राहुल सांकृत्यायन—जैसे प्रमुख कथाकार भी, अपने प्रगतिवादी दृष्टिकोण के बावजूद, इस ह्रासोन्मुखी कला-दृष्टि से अपने को सर्वथा मुक्त नहीं कर पाये। उन्होंने भी यह प्रभाव देश-काल की विशिष्ट परिस्थितियों से ग्रहण किया है, जिससे वे अपनी कला सम्बन्धी समस्याओं का सही समाधान खोजने में एक सीमा तक असमर्थ रहे हैं।

परन्तु नये साहित्य में या प्रगतिवादी आलोचना में यदि ये विकृतियाँ आई हैं और निही कारणों में हमारे देश में आज भी नये साहित्यकार प्रकृत-चित्रण (नचुरनिस्स) और अधिकतर प्रगतिवादी आलोचक कृतित सम्मानास्त्रीयता की ही आँख बरबस आकृष्ट होत हैं तो इसमें प्रगतिवाद' के वास्तविक दृष्टिकोण और उसकी साहित्य चला सम्बन्धी स्थापनाओं का भूल्य किसी भी अर्थ में कम नहीं हो जाता । कृतित सम्मानास्त्रीयता की अतिहासिक अवैज्ञानिक और सापक्षतावादी प्रवृत्ति कबल एक परिस्थितिजन्य सामयिक विवृति है, जिस प्रकार 'कला के लिए कला' का सिद्धान्त और प्रतीकवाद प्रकृतवाद, रूपवाद चित्र-रत्ननावाद आदि की प्रवृत्तियाँ ह्रासो-मुन्नी सम्मान की परिस्थितिजन्य सामयिक विकृतियाँ हैं । अन्ततः प्रगतिवाद का वैज्ञानिक दृष्टिकोण ही विजयी होया क्योंकि यह ऐतिहासिक भौतिकवादों के और विश्व की श्रेष्ठतम कला और साहित्य की परम्पराओं के सावोपास अध्ययन विवेचन के द्वारा विकसित हुआ है और हो रहा है । इसका साथ ही हमारे यहाँ का प्राचीन काव्य-शास्त्र और उसके सिद्धान्त यद्यपि अपने में सम्पूर्ण विखत हैं किन्तु फिर भी न तो वे कला और साहित्य-सम्बन्धी उन मौलिक प्रश्नों का समुचित उत्तर ही दे सकते हैं जिन्हें प्रगतिवाद' ने उठाया है और न वे हम प्राचीन अथवा आधुनिक साहित्य का सही-सही कलात्मक—अथ सामाजिक—मूल्य आँकने की पर्याप्त गहरी ऐतिहासिक तथा सौन्दर्यबोधिनी अतृप्त दृष्टि ही देते हैं । इसका यह अर्थ नहीं कि प्राचीन काव्य-शास्त्र में अब ऐसे तत्त्व नहीं रहे जो उपयोगी हों, या नया साहित्यकार अपनी कृति में उस और काव्यान्त की सृष्टि न करके उसे नीरस बना दे और नया गठक उसकी दृष्टि से मनोरञ्जन की अपेक्षा ही न रखे, या नये साहित्य के रूप विकास और रचना-सम्पन्न में अलंकार वक्रोक्ति गुण और ध्वनि आदि का कलात्मक समाहार निष्प्रयोजन समझा जाय या नया आलोचक प्राचीन समीक्षा-शास्त्र की शब्दावली का रणगण्ड सबका नया समझ सकेत गढ़ । प्राचीन मनोविज्ञान और विचारकों की देन के प्रति ऐसा तकारात्मक दृष्टिकोण प्रगतिवाद का न था, न है । वस्तुतः प्रगतिवादी विचारकों का आरम्भ से ही यह दृष्टिकोण रहा है कि वैज्ञानिक सौन्दर्य शास्त्र का निर्माण अभी हो सकेगा, जब आदि काल से लेकर आज तक साहित्य-कला सम्बन्धी जो अनुभव सिद्ध और भूत सत्यावेपी उद्भावनाएँ होती आई हैं, उन सबका ऐतिहासिक भौतिकवाद के वैज्ञानिक दृष्टिकोण से एक व्यापक सौन्दर्य सिद्धांत के अन्तर्गत समाहर और समन्वय किया जाय ।

सम्भवतः इसीलिए आरम्भ में 'प्रगतिवाद' ने अधिकतर वे प्रश्न ही उठाये जो आधुनिक जीवन और कला-साहित्य के विभिन्न विकास ने अनिवार्य रूप से स्थापित कर दिये हैं और जिन पर वैज्ञानिक रीति से विचार करना आधुनिक विज्ञान और ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टिकोण ने सम्भव बना दिया है । प्राचीन काव्य शास्त्र के विवेचक जानावों के सम्मुख ये प्रश्न इस रूप में न उठे थे, न उनका वैज्ञानिक उत्तर

दे सकना ही उस समय उनके लिए सम्भव था । ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टि से प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्र के सिद्धान्तों का विवेचन करके प्रगतिवादी सौन्दर्य-शास्त्र उन्हें किस रूप में और किस सीमा तक ग्रहण कर लेगा, इस बारे में मैं जल्दी ही कोई मत प्रकट करना उचित नहीं समझती । यद्यपि यह कह देना अवश्य निरापद होगा कि हिन्दी के प्रगतिवादी आलोचकों ने अपने दायित्व को समझकर अभी तक गम्भीरता से प्राचीन सिद्धान्तों का अध्ययन-विवेचन नहीं किया है ।

[२]

प्रगतिवाद की दृष्टि में स्वयं कला क्या है ?—इस प्रश्न का वैज्ञानिक समाधान पाना ही सबसे मौलिक समस्या है, क्योंकि और सब समस्याओं, जैसे वास्तविकता से कला का क्या सम्बन्ध है, कला-निर्माण की प्रकृति क्या है अर्थात् कला में विचार-वस्तु और रूप-तत्त्व का सम्बन्ध कैसे होता है और कला किस प्रकार वास्तविकता (रियलिटी) को प्रतिबिम्बित करती है, कला का सामाजिक प्रयोजन क्या है और वर्ग-समाज हो या वर्गहीन समाज, श्रेष्ठ कलाकार क्योंकर मानव आत्मा का शिल्पी होता है और इस प्रकार समग्र मानवता का स्रजन नित्यान्वेषी पक्षधर बनता है तथा इस कर्तव्य से च्युत होकर यह किस प्रकार अपनी कला का ही हनन कर बैठता है आदि सभी समस्याओं का समाधान इस मौलिक प्रश्न के ही आश्रित है ।

कला क्या है ?—इस प्रश्न के उत्तर अरस्तू और भरत मुनि के समय से साहित्य-कला के आचार्य देते आये हैं, किन्तु उनका उल्लेख यहाँ प्रासंगिक न होगा । मार्क्सिय ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टिकोण से कला भी एक प्रकार की सामाजिक चेतना है, या कहें, कला सामाजिक चेतना का एक विशिष्ट रूप है जिसके माध्यम से मनुष्य का मानस सामाजिक वास्तव (सोशल रियलिटी) को प्रतिबिम्बित करता है । आवि काल से लेकर आज तक की कला और साहित्य का इतिहास इस बात का साक्षी है कि हर काल और हर युग में कला वास्तविकता या जगत् के दार्मिक बोध का ही साधन रही है । सामाजिक सम्बन्धों में पड़कर मनुष्य अपने चतुर्विक् जगत् के बारे में क्या सोचता-समझता है और सक्रिय रूप से उसे कैसे बदलता है, कला के माध्यम से उसने अपनी इस सामाजिक चेतना को ही अभिव्यक्ति दी है । सामाजिक चेतना का विशिष्ट रूप होने के कारण कला मनुष्य के सत्य का उद्घाटन करने और उसका बोध कराने का साधन है । मनुष्य का सत्य कोई निर्विकार, निरपेक्ष, कालातीत वस्तु नहीं है जो अलग से प्रत्येक मनुष्य में निहित हो । वास्तव में वास्तव प्रकृति के विरुद्ध संघर्ष-रत मनुष्यों के सामाजिक सम्बन्धों का सत्य ही मनुष्य की चेतना प्रतिबिम्बित करती है ।

कलाकार मानवता के सपन का अनुशा है क्योंकि अविन सवेदनशील प्राणी होने के कारण वह वास्तविकता व नित्य नये पहलुओं का उद्घाटन करता जाता है और मनुष्य के ज्ञान-विचारों का नयी स्फूर्ति मनुष्य की चेतना को नयी सृष्टि देता हुआ मनुष्य को अधिक मानवीय और सौन्दर्यप्रिय बनाता है। साहित्य और कला का यही प्रयोजन है।

प्रगतिवाद के इस प्रतिबिम्बन के सिद्धांत को भारतीय प्रतिबिम्बवाद का प्रतिकरूप नहीं समझ लेना चाहिए। भारतीय प्रतिबिम्बवाद के अनुसार ब्रह्म विम्ब है और जगत् उसका प्रतिबिम्ब। हिन्दु मार्क्सवादी नौतिकवादी दशन के अनुसार उसको प्रतिबिम्बित करके उसका बोध कराती है। साहित्य और कला भी वास्तविकता को ही प्रतिबिम्बित करती है।

प्रगतिवाद के इस प्रतिबिम्बन के सिद्धान्त को विषित् विस्तार से समझ लेना होगा। इस सिद्धान्त का सम्बन्ध हयगत प्रकृत चित्रण से नहीं है। अर्थात् यथ कला में वास्तविकता का प्रतिबिम्ब हू-बहू उसकी अनुकृति नहीं होता। प्राचीन काल में अफलातून अरम्भ आदि ने प्रकृत की अनुकृति (इमीटेशन) को ही कला की सच्चाई की कसौटी माना था। किन्तु यदि ध्यान से देख तो स्पष्ट हो जायगा कि अनुकरण का सिद्धान्त वस्तुतः रूपावादी है और उसका यथायवाद' कला के रूप-सत्त्व (फॉर्म) तक ही सीमित है। यह वस्तु (आब्जेक्ट) का ज्यों का त्यों चित्रण कर देने का ही सिद्धान्त है। इस दृष्टि में यदि एक मुक्ती का चित्र है तो उसका नमूना निम्न का ज्यों का-त्यों अविच्छेद लाका खींच देना ही कला की धृष्टता का प्रमाण मान जायगा। किन्तु प्रगतिवाद इस प्रकार के यथारूप चित्रण को एकाग्र ही नहीं, कला की मूल प्रकृति के विरुद्ध भी समझता है। यद्यपि नौतिक जगत् (वास्तविकता) का अस्तित्व मनुष्य का चेतना पर निर्भर नहीं करता और उसकी स्वतन्त्र इच्छा है—यानी विषयी (सब्जेक्ट या मनुष्य) से बाहर भी विषय (आब्जेक्ट या प्रकृति) की सत्ता है लेकिन साथ ही यह भी निश्चिन्त है कि मनुष्य भौतिक जगत् या वास्तविकता का अविच्छिन्न बग है और इस वास्तविकता का बदलते अपन अनुकूल बनाने के निमित्त विषयी रूप में हमारी संवेदात्मक एर्गडिक क्रियाशीलता का जो प्रतिबिम्ब हमारे मानस पर पड़ता है—उसका चेतना का जन्म होता है। प्रकृति को बदलने अपन अनुकूल बनाने वाली इस चिरकालिक क्रियाशीलता का एक अंग ही कला है। कला किसी शाश्वत या परिवर्तनशील प्रकृति की अनुकृति नहीं है कि विषय (आब्जेक्ट) के रूप में मनुष्य निस्संग और निर्विकार मन से उसका मनन चिन्तन करता रहे बल्कि वह जीवन की मार्मिक छवियों के द्वारा मनुष्य-समाज के यथाय-सत्त्व का प्रतिबिम्बन करती है। इसलिये प्रगतिवाद यथारूप अनुकृति को नहीं 'यथायवाद' को कला की यथ कसौटी मानता है। यथायवाद को इसलिए कि उसका सम्बन्ध कला के रूप-सत्त्व से नहीं बल्कि

विचार-सत्त्व या विषय-वस्तु (कण्टेष्ट) से है। कलाकार वास्तविकता के किसी विशिष्ट अंग या सत्य उद्घाटन करने के लिए जिस विचार का प्रेषण करना चाहता है—कला के रूप-सत्त्व की समस्या उसे जीवन की मूर्त और मार्मिक छवियों द्वारा पूरी तरह अभिव्यक्ति देने और उस विशिष्ट छवि का साधारणीकरण करके उसे सबके लिए अर्थवान् बनाने की समस्या है। अर्थात् रूप-सत्त्व किसी मूल-विचार (कण्टेष्ट) की अभिव्यक्ति और प्रेषण का ही माध्यम है।

इतिहास साक्षी है कि प्राणवान् और श्रेष्ठ कला के निर्माताओं ने यथार्थ या वास्तविकता की किसी परिकल्पना को ही मानव-जीवन के किसी नस्य या रहस्य को ही उद्घाटित करने के लिए मनोनुकूल रूप-विधानों का आश्रय लिया है। परियों की कथाओं, अन्योक्ति-विधानों और धार्मिक रचनाओं में भी यथार्थ-जीवन का देश-काल-सापेक्ष सत्य ही प्रतिबिम्बित हुआ है। यथार्थ केवल वही नहीं है जो प्रत्यक्ष दिखता है, सीधे तौर पर अनुभवजन्य है, अर्थात् जो वर्तमान में है। प्रकृति और मानव-जीवन (वास्तविकता) निरन्तर परिवर्तनशील है। उसका अतीत भी है और भविष्य भी। कोई भी वस्तु आत्म-निर्भर नहीं। असंख्य सीधे और परोक्ष सम्बन्धों-अन्तर्सम्बन्धों द्वारा अन्य वस्तुओं से जुड़ी हुई है। इसलिए वास्तविकता के यथार्थ को कलात्मक रूप से प्रतिबिम्बित करने का तात्पर्य यह है कि कलाकार जिस केन्द्रीय विचार को अभिव्यक्ति देना चाहता है उसका वैविध्यपूर्ण, अन्तरंग और मूर्त चित्रण करे ताकि वह केन्द्रीय विचार अपने समस्त अन्तर्सम्बन्धों के साथ उद्घाटित हो जाय। श्रेष्ठ कला के निर्माण की यही प्रणाली है, और कोई नहीं। प्रेमचन्द ने 'आदर्शोन्मुख यथार्थ-वाद' को श्रेयस्कर माना था। प्रकृतवाद या यथार्थ के फोटोग्राफिक हू-बहू चित्रण को अन्तर 'यथार्थवाद' की संज्ञा दी जाती रही है, क्योंकि इस प्रकार केवल कला के रूप-सत्त्व (फार्म) से ही उसका सम्बन्ध जोड़ देने से उस पर सहज ही आक्रमण किया जा सकता है। प्रेमचन्द ने इसीलिए 'यथार्थवाद' के साथ 'आदर्शोन्मुखता' का संयोग किया था, क्योंकि एक श्रेष्ठ कलाकार होने के नाते वे केवल वास्तविकता के उस रूप से ही सन्तुष्ट न थे जो 'है', बल्कि उसके सत्य का उद्घाटन करने के लिए यह दिखाना भी जरूरी समझते थे कि 'वह क्या था' और 'क्या होने वाला है' या 'होना चाहिए।' वास्तव में यही 'यथार्थवाद' है, क्योंकि वास्तविकता गतिशील है। हमारे एक प्रगतिवादी (या क्रुतिस्त समाजशास्त्री) आलोचक^१ हैं, जो इस बात को न समझ पाकर 'आदर्शोन्मुख' शब्द का प्रयोग करने के लिए प्रेमचन्द पर ही पिल पड़े। उन्होंने इस बात का भी ध्यान न रखा कि दार्शनिक विचारधारा के रूप में आदर्शवाद

१. डा० रामविलास शर्मा कृत 'प्रेमचन्द'।

का जो अर्थ है साधारण प्रयोग में आदशवाद का अर्थ उससे सबका भिन्न है। एक जगह आदर्शवाद का अर्थ अध्यात्मवाद है तो दूसरी जगह उसका अर्थ कोई मानवीय नैतिक सामाजिक लक्ष्य मात्र है। प्रमचन्द ने इस दूसरे अर्थ में ही इस शब्द का प्रयोग किया था क्योंकि वे सम्भवतः यह न जानते थे कि यथायवाद के अन्दर यथाय जीवन की सम्भावनाएँ भी निहित हैं। उदाहरण के लिए बगहीन साम्यवादी समाज की ओर इतिहास प्रगति कर रहा है तो वह हर देश की शोषित-पोषित मानवता का लक्ष्य भी है और आदर्श भी। इसलिए एक सच्चा कलाकार जब वास्तविकता को प्रतिबिम्बित करता है तो यथाय रूप में अर्थात् दैनन्दिन जीवन में जो कुछ साधारणतः घटित होता रहता है उस सब को ज्यों-ज्यों नहीं चित्रित कर देता, बल्कि ऐतिहासिक सम्भावना की दृष्टि से यथाय के सत्य को उद्घाटित करने के लिए जो भी सारपूर्ण है प्रामाणिक है सब उसी अर्थ का चयन करता है। वस्तुतः कला की भाषा जीवन और इतिहास की भाषा होनी है।

मनुष्य की चेतना के विभिन्न रूप होने के नाते कला और विज्ञान दोनों ही भौतिक जगत् को प्रतिबिम्बित करते हैं और सत्य का बोध करने के साधन हैं। मनुष्य की चेतना निरपेक्ष सत्य (एम्पिरिकल-ट्रूथ) का बोध प्राप्त करने में समर्थ है— निरपेक्ष सत्य सापेक्ष सत्यो के समाहार का ही परिणाम होता है। इससे ये दोनों बातें सिद्ध हैं कि (१) वास्तविकता में मूलतः कोई ऐसा सत्य नहीं है जिसकी मनुष्य की चेतना प्रतिबिम्बित नहीं कर सकती और उसे नति-नेति की भाँति प्रोपणा करनी पड़े तथा (२) अपने सक्रिय जीवनानुभव और ज्ञान की सहायता से मनुष्य की चेतना वास्तविक जगत् को प्रतिबिम्बित नहीं करती तो वह निश्चय, धूम और छेखली ही बनी रहती है। इससे स्पष्ट है कि कला और विज्ञान जो वास्तविकता को ही प्रतिबिम्बित करते हैं यदि ऐसा न करते होते या न करें तो वे अथवा नही बन सकने। कला के लिए कला के नाम पर केवल रूप-तत्त्व को प्रधानता देने वाला जो अनेक प्रवाद सदैव नियत रहते हैं उनकी निरर्थकता स्वयं सिद्ध है।

कला और विज्ञान यद्यपि इस बात और जीवन की वास्तविकता को ही प्रतिबिम्बित करते हैं परन्तु दोनों की प्रतिक्रियाएँ भिन्न हैं। विज्ञान विचारों के रूप में वास्तविकता का बोध कराता है तो कला मार्मिक और अथवा अविशेष या जीवन चित्रों के रूप में। विज्ञान अलग-अलग (विशिष्ट) तथ्यों का निरीक्षण करके उनके आधार पर सामान्य नियमों की खोज करता है क्योंकि इन नियमों की जानकारी बाह्य प्रकृति को बदलने नियंत्रित करके अपने लिए उपयोगी बनाने में सहायक होती है और इस प्रकार मनुष्य की समस्त क्रियाशीलता का आधार और उत्तरोत्तर प्रकृति के अथवा प्रयोगों से उसकी भुक्ति का साधन बनती है। इसके विपरीत कला विचारों की अमूर्त भाषा में नहीं बल्कि अथवा मार्मिक अविशेषों या जीवन चित्रों की

भाषा में वास्तविक जगत् में होने वाली घटनाओं या उनमें भाग लेने वाले मानव-चरित्रों के सक्रिय, अन्तरंग और वैविध्यपूर्ण चित्र अंकित करके और उनके माध्यम से सामान्य या प्रतिनिधि रूपों का उद्घाटन करती है। तात्पर्य यह कि विज्ञान आदि विशिष्ट तथ्यों को अमूर्त विचारों द्वारा सामान्य (जनरल) के रूप में उपस्थित करके उनकी इयत्ता को सिद्ध और प्रमाणित करता है तो कला सामान्य विचारों और धारणाओं को मूर्त, व्यक्ति-चित्रों के रूप में अंकित करती है जिससे अपने गुणों और चारित्रिक विशेषताओं के साथ वस्तुओं, घटनाओं और व्यक्तियों की निश्चित, मूर्त और विशिष्ट छवियाँ दर्शनीय और संवेदनीय हो उठें। कला इस प्रकार विशिष्ट के माध्यम से साधारण (खोन्डनाय के शब्दों में ससीम में ही असीम) की उपलब्धि कराती है।

इसके अतिरिक्त कला और विज्ञान में एक उत्प्रेक्षणीय भेद है। विज्ञान का कोई सिद्धान्त या उसकी कोई भी स्थापना उससे अधिक व्यापक और प्रयोगसिद्ध सिद्धान्त या स्थापना द्वारा रद्द की जा सकती है, किन्तु कला के सम्बन्ध में ऐसा नहीं कहा जा सकता। एक कला-कृति अपने-आप में सम्पूर्ण, अविभाज्य इकाई होती है और इसी रूप में इतिहास में अमर होती है। यह ठीक है कि देश-काल की भिन्न-भिन्न परिस्थितियों में लोग उससे भिन्न-भिन्न अर्थ और प्रभाव ग्रहण करते हैं, लेकिन उसकी प्रेरणा देने की शक्ति अपनी सम्पूर्णता और अविभाज्यता में ही निहित है। कला के क्षेत्र में नये प्रयोगों और नई कृतियों के निर्माण से उसका सौन्दर्य या सत्य नष्ट नहीं हो जाता कि उसे रद्दी की टोकरी में फेंक दिया जाय। उदाहरण के लिए, पृथ्वी के चारों ओर सूर्य घूमता है—किसी युग विज्ञान की यह स्थापना चारों ओर गलत सिद्ध होकर आज व्यर्थ हो गई हो, लेकिन वाल्मीकि, व्यास, कालिदास और तुलसीदास के काव्य-ग्रन्थ या अजन्ता के चित्र इतने युग बीत जाने पर भी व्यर्थ और निरर्थक नहीं हुए, न कभी होंगे। इतना ही नहीं, यदि एक ही विषय को लेकर बहुत से कलाकार रचना करें तो उनकी कृतियाँ एक-दूसरे से सर्वथा भौतिक हो सकती हैं और वास्तविकता के विविध पहलुओं का उद्घाटन कर सकती हैं और उन सब रचनाओं से मानव-संस्कृति समृद्ध हो सकती है। कारण स्पष्ट है कि कला में अनन्त वैविध्यशालिनी वास्तविकता का कल्पनाजन्य, संवेदनात्मक प्रतिबिम्बन होता है, और वास्तविकता की ही तरह कला-कृति का निर्माण व्यक्ति-छवियों के अन्तर्सम्बन्धों और क्रिया-प्रतिक्रियाओं से ही होता है।

कला और विज्ञान के इन भेदों को इससे अधिक आगे बढ़ा कर देखना उचित न होगा क्योंकि वैज्ञानिक या कलात्मक चेतना का सामान्य माध्यम मनुष्य के इंद्रियजन्य संवेदन ही है जो वास्तविकता का विम्ब ग्रहण करके उसे पुनः प्रतिबिम्बित करते हैं। अर्थात् इस द्वेय की कल्पना कर लेना एक प्रवृत्ति को जन्म देना होगा कि

मनुष्य अपने ऐतिहासिक मुक्ति-सपन में उनसे सदा ही प्रेरणाएँ लेते जायेंगे। इसी सात्विक दृष्टि से प्रगतिवाद एक सच्चे कलाकार को स्वभावतः प्रगतिशील मानता है। पर एक सच्चे कलाकार या मानव आत्मा के मित्यो का गौरवशाली पद किसी व्यक्ति को तभी मिला है या मिल सकेगा जब वह अपनी कला-वृत्ति से जीवन-वास्तव को प्रतिबिम्बित करके उसके निम्नोन्नत किन्हीं ऐतिहासिक मूल्यों को उद्घाटित करता है या भविष्य में करेगा। इसी अर्थ में सच्चा कलाकार मानवता का पक्षधर होता है। वह जीवन का निरन्तर द्रष्टा नहीं, सक्रिय चित्रण होता है, यानि मनुष्य के सामने दाय-नाश की परिस्थितियों के अनुसार इतिहास सामाजिक विवास की जो नई-नई सम्भावनाएँ पैदा करता जाता है और उनसे मनुष्य का कम जीवन में जो नई-नई समस्याएँ उठती जाती हैं, यथा कलाकार इस यथार्थ को कलात्मक अभिव्यक्ति देकर मनुष्य को अपने जीवन की यथार्थ समस्याओं और सम्भाव्य समाधानों का साक्षात् कराता है, और इस प्रकार मनुष्य का मन को प्रेरणा देता है।

[३]

ऊपर के शिष्टेयों में हमने प्रगतिवाद के दृष्टिकोण से कला क्या है, वास्तविकता से कला का क्या सम्बन्ध है कला किस प्रणाली से वास्तविकता को प्रतिबिम्बित करती है कला में विचार-तत्त्व और रूप-तत्त्व का संयोग किस प्रकार होता है तथा कलाकार कथोक्त मानवता की प्रगतिशील शक्तियों का पक्षधर होता है, इन मौलिक प्रश्नों का उत्तर देने का प्रयास किया है। अब हम हम दृष्टिकोण में मूल्यांकन के प्रश्न को उत्तर में समझ लेना चाहेंगे, क्योंकि कुलित समाज-शास्त्रियों ने प्रगतिवादी दृष्टिकोण को व्यावहारिक वास्तविकता के क्षेत्र में ही सबसे ज्यादा विवृत और एकान्वी बनाया है।

मूल्यांकन की समस्या क्या है? इस समस्या के दो पहलू हैं (१) साहित्य और कला की प्राचीन कृतियाँ आज भी क्या मूल्यवान् हैं अर्थात् हम सौन्दर्य-बोध कराने और प्रेरणा देने में क्यों समर्थ हैं और क्यों नहीं रहेगी, तथा (२) आधुनिक युग में इतनी प्रचुर मात्रा में जो साहित्य रचा जा रहा है उसमें कौन-सी कृतियाँ स्थायी महत्त्व की हैं, अर्थात् समग्र रूप से जीवन का वैविध्यपूर्ण, गहन और यथार्थ और मूल्य पित्रण करने के कारण महान् (कलात्मक) हैं। उनकी पहचान करके उनके सही-सही मूल्य को देना—मूल्यांकन की वास्तविक समस्या यही है। आज की तरह प्राचीन युगों में भी एक ही समय में सैकड़ों ब्रह्म और कलाकार साहित्य-कला के निर्माण में संलग्न रहे हैं लेकिन जिनमें श्रेष्ठ कलाकार की प्रतिभा न थी, उनकी मात्र सामयिक महत्त्व की कृतियाँ अपने आप ही दाम-नबलित हो चुकी हैं और आज हमें प्राचीन से विपरीत रूप में जो कृतियाँ प्राप्त हैं, उनमें से कौन स्थायी महत्त्व की

हैं और कौन सामयिक महत्त्व की—यह प्रश्न आज हमारे सामने नहीं है। यदि कोई प्रश्न है तो केवल यह कि जो कृतियाँ हमें प्राप्य हैं उनकी सच्ची महत्ता क्या है ? या फिर खोज का प्रश्न है ताकि सामयिक रुचि के कारण कोई वास्तविक रूप से महान् कृति उपेक्षित न पड़ी हो या खो न गई हो। परन्तु जिस साहित्य और कला का निर्माण इस युग में हो रहा है, उसमें कौन वास्तव में श्रेष्ठ और स्थायी महत्त्व की है और कौन केवल सामयिक महत्त्व की—साहित्य और कला के आलोचक के ऊपर उन्हें पहचान कर बताने का दायित्व है। तभी वह श्रेष्ठ कला के विकास में और इस प्रकार मानव-संस्कृति और मनुष्य-मात्र के मुक्ति-संघर्ष की प्रगति में सक्रिय योग दे सकता है।

किन्तु मूल्योंकन की यह समस्या दो कारणों से जटिल बन गई है। एक ओर तो कलावादी हैं जो रूपगत सापेक्षता का सिद्धान्त प्रतिपादित करते हैं, दूसरी ओर कुत्सित समाज-शास्त्री हैं जो कला के वर्ग-आधार के सिद्धान्त को विकृत करके एक दूसरे ही प्रकार का सापेक्षतावाद प्रचारित करते हैं। इन दोनों के कथन या दृष्टिकोण एकांगी हैं, इसीलिए असत्य हैं।

कलावादियों की दृष्टि में कला की श्रेष्ठता को जाँचने की कोई सामान्य (जनरल या ऐम्सोल्बूट) कसौटी नहीं हो सकती। हर युग की कला की रूप-शैली भिन्न होती है तो उसकी श्रेष्ठता की जाँच करने की कसौटियाँ भी उस युग की परम्परा और कला-रुचि के अनुकूल ही होती हैं। दूसरे युग में कला-शैली बदलती है, तो उसके सौन्दर्य की परख करने वाली कसौटियाँ भी बदल जाती हैं और पाठक या दर्शक की रुचियाँ भी। इसलिए अजन्ता की चित्रकला को जाँचने के लिए जो मानदण्ड उन दिनों प्रचलित थे उनसे आधुनिक युग की चित्रकला को जाँचना सम्भव नहीं है और न आधुनिक मानदण्डों से अजन्ता की चित्रकला को जाँचना ही सम्भव है। उसको उस युग के मानदण्डों से ही पसन्द किया जा सकता है।

इससे भिन्न, किन्तु मूलतः सापेक्षतावादी दृष्टिकोण कुत्सित समाज-शास्त्रीयता का है जो प्रगतिवाद या मार्क्सवाद की रामनामी बोझकर सामने आता है। यह दृष्टिकोण कला की भिन्न-भिन्न शैलियों और प्रवृत्तियों की ऐतिहासिक व्युत्पत्ति की खोज करने के लिए तत्कालीन समाज की वर्ग-व्यवस्था का विश्लेषण करता है, और उसी की सापेक्षता में उनको जाँचता है या अधिक सम्मीरता का उपक्रम करके 'युग की सामान्य भेतना' से उनका सम्बन्ध जोड़ता है। और अधिक विकृत होकर यह दृष्टिकोण कला-कृतियों का वर्ग-आधार खोजने के लिए उनके निर्माता कलाकारों और साहित्यकारों ने जिस वर्ग में जन्म लिया होता है, उसका हवाला देता-मात्र ही जरूरी समझता है। इसका तात्पर्य यह होता है कि कलाकार जिस वर्ग में जन्म लेता

कला की विषय-वस्तु केवल मनुष्य के भाव हैं और विज्ञान की विषय-वस्तु केवल मनुष्य के विचार हैं—एक की मत्ता भाव-पक्ष तक सीमित है और दूसरे की सत्ता केवल बुद्धि पक्ष तक। इसका यह अर्थ भी समझा जा सकता है कि कला में विचार-वस्तु हानो ही नहीं उसका द्वारा मनुष्य बनना के तत्त्व पर वास्तविकता का बोध नहीं करता बल्कि एंड्रियल संवदनो के तत्त्व पर ही उसकी अनुभूति करता है। प्रगतिवाद कलाकार की मृत्तन प्रतिभा तथा कला-कृति दोनों के लिए एंड्रियल-संवदनो तथा अनुभूति के आत्यन्तिक महत्त्व को ही स्वीकार करता है तबिन इस अनिवार्य माध्यमिक तत्त्व को कला का मूल तत्त्व या सारस्वर्य नहीं मानता। प्रगतिवाद के अनुसार ये प्राथमिक क्रांति के मूर्ख संवदन और अनुभूतियाँ मनुष्य के लिए सभी अंधकार और सुन्दर बनती हैं जब वे पामविश घरायन से ऊँची उठकर मानवीय बन जायें, अर्थात् वास्तविकता के किसी तत्त्व को मूल अभिव्यक्ति दें।

कला की समस्या इसीलिए अवयव और मार्मिक छवियों के माध्यम से वास्तविकता का मारपूर्ण चित्रण करने की समस्या है। विचार-वस्तु (कण्टेण्ट) की दृष्टि से इसका शापय है कि वास्तविकता के स्वरूप सारपूर्ण प्रसंगा और तत्त्वों को ही चयन करके उपस्थित किया जाय न कि इन्द्रिय-भाष से जो कुछ भी दिखाई दे उस सबकी ह-बहू नकल उतारी जाय। रूप-तत्त्व (फॉर्म) की दृष्टि से इसका शापय है कि वास्तविकता के इन मारपूर्ण प्रसंगा को सजीव ढंग से उनके गुण और पारिस्थितिक विशेषताओं के साथ चित्रित किया जाय ताकि व सजके लिए अवयव हो जायें। कला के रूप-तत्त्व की समस्या विचार-वस्तु की अपक्षा में ही कोई अर्थ रखती है। कलाकार का जो विचार है उस वह वही कलात्मक रूप में व्यक्त करे कि वह सबके लिए प्रयोज्य बन जाय। प्रगतिवाद साधारणीकरण के प्रश्न को इस रूप में ही पेश करता है।

कलाकार मम-छवियों के माध्यम से ही अपने विचार को मूल और कलात्मक बनाता है, इसलिए इस मम छवि को पहचान समझ लें। मम छवि क्या होती है? मम छवि वास्तव में विशिष्ट और सामान्य (पर्टोब्यूलर और जनरल) की इकाई होती है। यह गुलाब का फूल है—इसमें व्यक्ति वाचक और जातिवाचक दोनों मत्ताओं का द्विआत्मक योग है। वस्तुतः दाना ही एक है। विशिष्ट व ही सामान्य है। सामान्य विशिष्ट में है और उल्टा के द्वारा है। हर सामान्य विशिष्ट का अंग या पक्ष होता है। प्रत्येक विशिष्ट अवस्था मूर्तों द्वारा दूसरे विशिष्टों से सम्बद्ध होता है। विशिष्ट और सामान्य परस्पर विरोधी हैं अर्थात् उनका आन्तरिक संघर्ष नित्य है। उन दोनों में एकता स्थापित होती है पर यह एकता अस्थायी सापेक्ष परिस्थितिजन्य और अनित्य होती है। यह वास्तविक जगत् का नियम है। कला की दृष्टि से मम-छवि का अर्थ यह है कि कलाकार अपने चित्र में विशिष्ट और सामान्य को इस एककालिक, सापेक्ष तथा

परिस्थितिजन्य एकता को चिरकाल के लिए अंकित कर देता है जिससे यह चित्र पाठक या दर्शक को सन्तोष प्रदान करता है। लेकिन यह चित्र तभी अर्थात् और सम्पूर्ण बनता है जब वह इन परस्पर-विरोधी तत्त्वों के चिरन्तन संघर्ष को भी साथ ही उद्घाटित करे, ताकि उसकी कला-कृति सन्तोष प्रदान करने के साथ ही विचारोत्तेजक भी हो, और मनुष्य को इन दोनों तत्त्वों की ओर भी गम्भीर तथा सारपूर्ण एकता स्थापित करने के लिए संघर्ष करने की प्रेरणा दे। उदाहरण के लिए, उपन्यास साहित्य में मर्म-स्पर्श का अर्थ होगा ऐसे सजीव, विशिष्ट मानव-पात्रों की सृष्टि करना, जिनसे वास्तविक जीवन की आभा विकीर्ण होती हो, जो केवल कठपुतली पात्र न हों, अर्थात् उन व्यक्ति-पात्रों के चरित्र, उद्योग और उनकी नियति में मानव-जीवन की वास्तविक नियति पूरी तरह अन्तर्निहित हो, जिससे वे अपनी विशिष्टता में ही सामान्य के प्रतिनिधि मानव-चरित्र (टाइप) बन सकें। प्राचीन महाकाव्यों के विशिष्ट पात्र—युधिष्ठिर, दुर्योधन, अर्जुन, प्रोपदी, कृष्ण, भीष्म, कर्ण, राम, भरत, रावण, सीता, वनयन्ती आदि कालिदास, शेषसुपियर, नेटे, मैलिधर, वाल्मिक, तालस्ताय, गोर्की, एवीग्र, शरत्, प्रेमचन्द और जैनेन्द्र के अनेक पात्र ऐसे ही प्रतिनिधि मानव-चरित्र हैं जो मनुष्य के साहस, आदर्श, प्रेम, न्याय, सौन्दर्य, होनता, असमंजस, भीषता, नृशंखता, फायरता आदि के देश-काल सापेक्ष गुणों और चारित्रिक विशेषताओं के प्रतीक हैं। अपने सीमाबद्ध जीवन की परिस्थितियों से उनका संघर्ष मनुष्य के ऐतिहासिक मुक्ति-संघर्ष का प्रतीक है। इसीलिए उनके हर्ष-विमर्ष, सफलता-असफलता, उत्साह-निराशा में प्रत्येक पाठक न्यूनाधिक मात्रा में अपने विशिष्ट जीवन और भाग्य की समस्याओं की झलक पा लेता है। इस प्रकार कला में साधारण (जनरल) का चित्रण व्यक्ति-पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं के माध्यम से ही होता है। वास्तव-जीवन की निश्चित परिस्थितियों से झूझते हुए व्यक्ति-विशेष की निश्चित मन-स्थितियों और भाव-विचार-प्रतिक्रियाओं का उद्घाटन ही 'साधारण' (जनरल या कलाकार के मूल विचार) को इस योग्य बनाता है कि पाठक या दर्शक उसकी सचाई पर विश्वास कर ले और उससे स्फूर्ति और प्रेरणा ग्रहण कर सके।

कला-कृतियों के रूप में या उनके द्वारा ही हम कला का साक्षात् करते हैं। कला-कृतियों के निर्माता कलाकार होते हैं। प्रतिभावा सच्चे कलाकार को (अर्थात् उसे जिसने वास्तव में अमर कला-कृतियों की रचना की है या जो आज भी कर रहे हैं) मानव-आत्मा का शिल्पी मानता है, क्योंकि कला और साहित्य का इतिहास इस बात का साक्ष्य है कि अपनी रची धोखे और अमर कला-कृतियों द्वारा इन कलाकारों ने, वे चाहे जिस वर्ग या समाज, देश या काल में क्यों न पैदा हुए हों, समग्र मानवता की संस्कृति को समृद्ध किया है और मनुष्य को अपने दैनन्दिन जीवन की सुत्रताओं और सीमाओं से ऊपर उठाकर अधिक मानवीय, सत्यान्वेषी, सौन्दर्यप्रेमी, नैतिक और सामाजिक मानव बनने की प्रेरणा दी है, और किसी-न-किसी रूप में

है, वह उम वयं की चेतना की ही व्यक्त करता है। इस प्रकार धूर्तक वीते युगों के कलाकार अधिकतर अभिजात वर्गों में ही पैदा हुए या उन्होंने अपनी जीविका के लिए अभिजात वर्गों की नौकरी की या दरबारों का आश्रय लिया, इसलिए उनकी कला भी सामान्य कसौटी नहीं हो सकती, क्योंकि जीवन के प्रति सामान्ती दृष्टिकोण कुछ और या और अब पूजावादी दृष्टिकोण कुछ और, तथा समाजवादी दृष्टिकोण कुछ और है। सच्यो कला का तो अभी जन्म ही हुआ है किन्तु वह वर्ग-मुक्त समाज में ही पूरी तरह विकसित करेगी जब श्रमजीवी जनता के बीच से लेखक और कलाकार उत्पन्न हों। इस समय तो जालोचन का काम प्राचीन और आधुनिक लेखकों के गले में तलवारों से लटकाकर उनको बग-बटे से बांध देना भर है। इसके अतिरिक्त जहाँ तक रचियों और रचियों का या सौन्दर्य की जाँच का प्रश्न है, कला की रचियाँ, रचियाँ और मनुष्य की सौन्दर्य दृष्टि बदलती ही नहीं रहती, बल्कि अभिजात वर्ग के लिए जो सुन्दर है, श्रमजीवी-वर्ग के लिए वही असुन्दर है, कम जीवन से तटस्थ, केवल काम-काज की वस्तु नारी के शोभन अंग धीन कटि और पतली-पम्बी मुलायम उँगलियों का अभिजात आदम शक्ति और फिनान नारी के पुष्ट अंग और कक्ष मजबूत हाथों के आदर्श से सर्वथा भिन्न है। अतः सौन्दर्य की जाँच की कोई सामान्य कसौटी नहीं हो सकती।

इस प्रकार रूपवादी और कुत्सित समाजशास्त्री दोनों ही अपने एकांगी सापक्षतावादी दृष्टिकोणों के कारण मूल्यांकन के वास्तविक प्रश्न से बचते हैं। उदाहरण के लिए, कुत्सित समाजशास्त्री यदि कभी दो कलाकारों की तुलना करते हैं तो अजब बीड़ी मनोवृत्ति का परिचय देते हुए मनगढ़न्त आधार पर प्रेमचन्द को गोर्की और तात्स्थताम से महान् सिद्ध करने की कोशिश करते हैं, क्योंकि गोर्की में आवादापन^१ और तात्स्थताम में अध्यात्म^२ के प्रति मोह था; या भारतेन्दु को श्रेष्ठ-पियर के मुकाबल में श्रेष्ठ ठहराते हैं क्योंकि श्रेष्ठपियर सामन्ती वर्ग का प्रतिनिधि कलाकार था और उसकी कला 'हामो-मुखी' थी जबकि भारतेन्दु जनता के कलाकार थे,^३ या शारद को मध्यवर्गीय कलाकार और पन्त को स्वर्ण तथा प्रतिश्रियावादी आदि^४ सिद्ध करते हैं। किन्तु माहिय के मूल्यांकन का प्रश्न इतना सरल नहीं है।

इन दोनों दृष्टिकोणों में आधिक सत्य है। यह सब है कि कला की रचियाँ,

१ डॉ० रामविलास कृत 'प्रेमचन्द' प्रथम संस्करण।

२ वही।

३ डॉ० रामविलास कृत 'भारतेन्दु युग', प्रथम संस्करण।

४ डॉ० रामविलास के फुटकर लेख।

रचियाँ, रूप-विधान आदि बदलते रहते हैं। यह भी सच है कि वर्ग-समाज में पैदा हुए कलाकार के संस्कार एक-न-एक सीमा तक अपने वर्ग की मान्यताओं से प्रभावित होते हैं। किन्तु इतना ही सत्य नहीं है। एक कलाकार की सम्पूर्ण चेतना (कलाकार ही क्यों, किसी भी व्यक्ति की सम्पूर्ण चेतना) केवल अपने वर्ग की चेतना तक ही सीमित नहीं रहती। कला, विज्ञान और दर्शन के रूप में ज्ञान की जो पुंजीभूत राशि है, एक कलाकार उसके सम्पर्क में भी आता है तथा साथ ही कला-साहित्य की पूर्व-परम्परा, अपने तत्कालीन समाज के विभिन्न वर्गों के द्वन्द्व-जनित पारस्परिक सम्बन्धों से उत्पन्न लोक-चेतना, और अन्य देनों की कला-संस्कृति, जिनसे उस कलाकार का देश असंख्य आर्थिक और सांस्कृतिक सम्बन्धों में पड़कर विधिमय करता है, वह प्रभाव ग्रहण करता है। इसलिए यह सत्य नहीं है कि वह जिस वर्ग में पैदा होता है, उसकी ही विचार-धारा को व्यक्त करता है, और यदि कोई वर्ग या युग ह्रासोन्मुखी है तो उसकी कला भी अनिवार्यतः ह्रासोन्मुखी ही होगी। कला-साहित्य का इतिहास तो यह बताता है कि महान् कलाकार अनिवार्यतः अपने समय की विचार-सीमाओं से आगे के दृष्टा रहे हैं। स्पष्ट है कि उन्होंने जो 'है' से आगे बढ़कर इतिहास की गति को पहचानते हुए जो 'होना है' या 'होना चाहिए' की दृष्टि से जीवन-यथार्थ को रूपायित किया है। साथ ही इतिहास इस बात का भी साक्षी है कि समाज की ह्रासोन्मुखता या प्रगतिशीलता के साथ कला की प्रगति या लघोयति का सीधा सम्बन्ध नहीं है। इसके विपरीत अक्सर ऐसा हुआ है कि ऐतिहासिक दृष्टि से प्रगतिशील युगों में कला का ह्रास हुआ है, और ह्रासकालीन समाजों ने महान् कला को जन्म दिया है। इस आधार पर ही मार्क्स ने कहा था पूँजीवादी युग (जो इतिहास की अपेक्षा वर्चस्व, दासता या सामन्तवाद के युगों से अधिक उन्नत युग है) श्रेष्ठ कला के निर्माण के लिए अनुकूल युग नहीं है।

एक कलाकार और उसकी चेतना यद्यपि युग-सापेक्ष होती है, क्योंकि वह किसी-न-किसी युग विशेष में ही जन्म लेता है और देश-काल की परिस्थितियों और विचार-धाराओं से अछूता नहीं रह सकता, फिर भी चूंकि वह वास्तविकता के किसी सारपूर्ण अंग या सत्य का चित्रण करता है, इसलिये उसका वस्तुनिष्ठ (आब्जेक्टिव) मूल्यार्थक भी सम्भव है। जिस प्रकार व्यक्ति में समष्टि और विशेष में साधारण होता है, उसी तरह सापेक्ष में भी निरपेक्ष निहित रहता है। रूपवादियों और क्रुत्सित समाज-शास्त्रियों को प्रगतिवाद का यह उत्तर है कि यद्यपि कलाकार अपनी कला-कृति के निर्माण के लिए, अपने जीवन-काल की परिस्थितियों से आवद्ध रहने के कारण सापेक्ष मानदण्डों का ही प्रयोग करता है, लेकिन बिना निरपेक्ष के सापेक्ष की कल्पना ही असम्भव है, वह सापेक्ष भी किसी निरपेक्ष की अपेक्षा में ही होता है और इन दोनों का सम्बन्ध भी सापेक्ष होता है। उदाहरण के लिए, हिन्दी के भक्ति-काव्य को लें। भक्ति-भावना मध्य युग की सामान्य लोक-चेतना की माध्यम थी। भक्त कवियों

ने इस सापेक्ष माध्यम को ही अपनाया, किन्तु भक्ति-भाव के माध्यम से जिन कवियों ने जीवन-वास्तव और तत्कालीन समाज सम्बन्धों के सत्य की जितनी ही गहराई और स्वात्मनः छवियों के रूप में व्यक्त किया है उस हद तक ही, उस युग-सापेक्ष भावना में जीवन का ऐतिहासिक सत्य प्रतिबिम्बित हुआ है। इसी आधार पर प्राचीन और आधुनिक साहित्य के मूल्यांकन की सामान्य वस्तुनिष्ठ कमीटी बन सकती है। प्रगतिवाद सापेक्ष और निरपेक्ष इन दोनों कमीटियों पर परस्पर किसी कला-कृति का मूल्य जोरता है। इन दोनों कमीटियों पर न परखने से किस आधार पर निगय किया जा सकता है कि तुलसीदास (राम भक्ति के वायजूद) महात्मा कलाकार हैं और जैनेन्द्रकुमार (गंधीवादी विचार-धारा के वायजूद) प्रेमचन्द के बाद हिन्दी के सबसे बड़े कथाकार हैं और उनकी कृतियाँ हिन्दी कथा-साहित्य और इस प्रकार विश्व-साहित्य की स्थापने निधि हैं ? कला यदि वास्तविकता को प्रतिबिम्बित करती है तो वास्तविकता ही कला की साधारण कमीटी है जिसकी अपेक्षा होने उसका मूल्यांकन करना चाहिए। जो कथाकार वास्तविकता के किसी सारपूर्ण मध्यम को प्रतिबिम्बित नहीं करता उसकी कथा निर्जीव होती है और जो आलोचक मूल्यांकन से कतराते हैं उनकी आलोचना सत्यापेयी और रचनात्मक न होकर निरर्थक होती है। कला की शैलियाँ, प्रकृतियाँ या युग की विचार-धाराएँ सापेक्ष मानदण्ड हैं। केवल इनके आधार पर ही सही-सही मूल्यांकन कर पाना सम्भव नहीं है, क्योंकि इस प्रकार हम अन्ततोगत्वा अपने रचिगत या विचारगत पूर्वाग्रह को ही कला-कृति का मूल्य आँकने के लिए आरोपित करते हैं।

कला क्या है और मूल्यांकन की वास्तविक समस्या क्या है, इन प्रश्नों पर प्रगतिवाद का यही दृष्टिकोण है।

प्रयोगवादी काव्य की मूल्याङ्कन समस्या

डॉ० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय

शास्त्र शब्द का प्रयोग करते समय कुछ स्थिरता और मतानुगतिकता का बोध होता है। शास्त्र शब्द का यहाँ तात्पर्य है कुछ ऐसे मानवण्डों से जिनके आधार पर हम प्रयोगवादी या नई कविता का निर्णय कर सकें, यह बता सकें कि यहाँ और क्या श्रेष्ठ है, क्या बांछनीय है अथवा क्या निकृष्ट और अवांछनीय है। एक निबन्ध में यह कार्य सम्भव नहीं है, परन्तु स्पूल रूपरेखा प्रस्तुत की जा सकती है।

शास्त्र के निर्माण में प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्र से भी सहायता मिल सकती है, यह बात प्रयोगवादी या नये कवि नहीं मानते। नया कवि अपने को परम्परा से सर्वथा असम्बद्ध रूप में देखता है किन्तु छायावाद भी अपने को सर्वथा विलक्षण समझता था। रोमानीभावना और नवीन छायावादी शैली से मध्ययुगीन रुचि के अजभापाप्रेमी आज तक समझीता नहीं कर पाये। बहुत से ऐतिहासिकप्रेमी अब भी पूछते हैं कि अन्ततः 'कामायनी' का आप सोम इतना अधिक स्तवन क्यों करते हैं? निराला का देवीकरण आखिर आप क्यों कर रहे हैं, आदि, लेकिन पुराने काव्य-शास्त्र से सहायता लेकर जब छायावाद का विवेचन किया गया तो पता चला कि न तो रोमानीभावना ही सर्वथा अकल्पनीय थी और न छायावादी शैली का विवेचन साक्षणाशक्ति या व्यञ्जनाशक्ति तथा समासोक्ति, समाधि आदि अलंकारों से बाहर था। 'आधुनिक हिन्दी कविता' नामक अपनी पुस्तक में मैंने छायावाद को पुरानी मान्यताओं के आधार पर परखा है, विशेषकर ध्वनिसम्प्रदाय के प्रकाश में। ध्वनिवाद के आधार पर प्रयोगवादी साहित्य की भी परीक्षा हो सकती है, यद्यपि इस कार्य में हम प्राचीन आचार्यों का पूर्ण-नुसरण तो कर नहीं पायेंगे, क्योंकि ध्वनिवादियों के सम्मुख जो कविता थी, उससे प्रयोगवादी काव्य में अवश्य कुछ भिन्नता है। इसके सिवा देशी-विदेशी पुराना काव्यशास्त्र समाज के प्रति अपरिवर्तनवादी दृष्टि अपना कर चला है, यह इस काव्य-शास्त्र की सीमा थी, अतएव प्रयोगवादी काव्य की समाजसम्बन्धिता पर विचार करते

समय इन पुराने काव्यशास्त्र से सहायता नहीं पा सकते, इसके लिए समाजशास्त्र और इतिहास से सहायता लनी होगी। चूंकि कोई भी धारणा, चाह वह काव्य के विषय में हो या अन्य किसी विषय में अन्य मानवीय अनुभवों में अभ्यमूक्त नहीं होती अतः काव्य से आनन्द की मृष्टि इस आनन्द प्राप्ति की प्रक्रिया, रचनाउत्पत्ति से विभाजन, आनन्द में तारतम्यता अन्य बनाया और रचनाओं में सुचना आदि के विविष्ट धेन में भी हम कर सकते और काव्य के मूलभूत प्रश्नों पर विचार करते समय अन्यमानवीय अनुभवा या जीवन की अन्य समस्याओं से सबका तटस्थ हो नहीं सकते, क्योंकि कलागत या काव्यगत अनुभूति नमूक्त या नकुल होती है। अनुभूति सर्वदा व्यक्ति और बाह्य परिस्थिति के द्वन्द्व का परिणाम होती है अतः जिसे हम सर्वथा निजी और विविष्ट समझते हैं, यदि उसको प्राप्ति की प्रक्रिया पर विचार करें तो वह समग्रतः बाह्य का प्रतिबिम्ब ही प्रमाणित होती है। हमारा घटसू बाह्य परिस्थितियों के साथ टकराता हुआ, सपन और समझोता करता हुआ, अपने और अपने अस्तित्व की रक्षा के लिए अपने समूह के अस्तित्व के लिए प्रयत्न करता हुआ हाथा, बीतता, निराशा, आशा के अनुभवों से गुजरता, समस्याओं का मुलगाता और समस्याओं के मुलमाने की प्रक्रिया में अपनी अपूर्वताओं का कारण बनकर नई समस्याएँ खोजी करता हुआ और फिर उन्हें मुलमाने के लिए तत्पर होता हुआ बसा आ रहा है। कलाविद्या की इस दीर्घ अवधि में मानवीय प्रयत्न की इस भूमिका को नजरन्दान कर देन पर ही 'कला बना के लिए' अथवा साहित्य खड़ा व्यक्ति की निजी मृष्टि है और यह 'मृष्टि' उपभूक्त विकास से असम्बद्ध है ऐसे सृष्टि अलगवत सिद्धान्तों का समर्थन किया जा सकता है। पुराने दली विद्वानों काव्यशास्त्र में उपभूक्त मानवीय विकास पर विचार नहीं किया गया, बल्कि भारतवर्ष में तो समाज और इतिहास के प्रति एक हासबादी दृष्टिकोण ही स्वीकृत हुआ जो स्पष्टतः आधुनिक और सकुल समाज के स्वरूप को नहीं समझा पाता और इसलिए किसी दिव्य ग्रन्थ या अतीत पूजा की चरण लेता है।

अतएव प्रयोगवाद या नए काव्य-साहित्य की नीमासा में इसरी अनुभूति के जन्म, विकास और इसके समाज पर प्रभाव के विवेचन में ध्वनिवाद, रसवाद आदि से सहायता नहीं मिल सकती। पहले इसी पक्ष पर विचार कर लिया जाए, बाद में भारतीय काव्य शास्त्र से सहायता ली जाए।

प्रयोगवादी साहित्य का उद्देश्य और प्रभाव—प्रयोगवाद और बाद में नवीन कविता—अज्ञेय नवमीनात वर्मा जगदीश गुप्ता, पद्मवीर भारती आदि लेखकों ने वस्तुतः प्रगतिवादी जीवन दृष्टि और कलासूचियों के विरुद्ध जो 'नवीन' दृष्टिकोण अपनाया, उसमें अतः तो बाह्य से असम्बद्ध रूप में देखा गया। यह मुता दिया गया कि प्रत्येक युग के विविष्ट व्यक्तियों का अभिप्राय या गुणानुरूप होता है। नागार्जुन एक विविष्ट व्यक्ति था, शंकराचार्य, अभिनव गुप्त, तुमछोदास, प्रसाद, निराशा और प्रमचन्द

विशिष्ट व्यक्ति थे किन्तु इन सबकी 'विशिष्टता' भी युगपरक है, क्योंकि इनके अपने युगों में काव्य या दर्शन के अतिरिक्त अन्य लोगों का जो सामान्य अनुभव था उसके सन्दर्भ में ही इनकी विशिष्टता का विकास सम्भव हो सका था। शंकराचार्य के समय यदि भौतिक-विज्ञान विकसित हो गया होता तो उनका विवेचन जिस रूप में मिलता है, उससे कुछ विशेष प्रकार का होता। विवेकानन्द भी अद्वैतवादी थे और शंकर भी, दोनों 'विशिष्ट' व्यक्ति थे किन्तु उनकी 'विशिष्टता' दो प्रकार की है; यह अंतर दो व्यक्तियों की 'प्रतिभा' का अंतर भी है किन्तु 'प्रतिभा' का विशिष्ट विकास बाह्य के सतत दबाव से ही होता है, अन्यथा एक ही परम्परा का सब अनुसरण करते रहते और उस परम्परा में भी पुराने किसी विशिष्ट व्यक्ति की धारणाओं की पुनर्स्थापना न होती।

युग के इस दबाव का विशिष्ट व्यक्ति के सृजन से कोई सम्बन्ध है, इस बात को कुछ प्रयोगवादियों ने स्वीकार भी किया, किन्तु, इस दबाव को दूर करने के लिए साहित्य का कोई प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष उपयोग है, यह स्वीकार नहीं किया। श्री शिवदान सिंह चौहान के अभी 'आलोचना' के ताजे सम्पादकीय की आलोचना करते हुए श्रीकान्त वर्मा ने 'कल्पना' के सितम्बर (१९६३ ई०) के अंक में साहित्य के प्रति इसी निरपेक्ष दृष्टिकोण को अपनाया है कि साहित्य मूलतः व्यक्ति की अपनी प्रतिक्रिया है, अपनी संवेदना है, समाज में वांछनीय परिवर्तन आदि से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है, साहित्यकार अपनी संवेदनशील प्रकृति के कारण लिखने के लिए विवश हो जाता है, लिखते समय या लिखने की तैयारी के समय उसके मन में उदात्तीकरण या परिवर्तन आदि का प्रश्न नहीं उठता, स्पष्टतः इस व्याख्या से बाल्मीकि, तुलसी, प्रसाद आदि को ही नहीं, स्वयं श्रीकान्त वर्मा की रचनाओं की व्याख्या नहीं की जा सकती क्योंकि श्रीकान्त वर्मा स्पष्टतः समाज आग्रही लेखक रहे हैं और हैं, प्रगतिवादियों के विरोध के क्षण में स्वयं अर्ध या अपरिपक्व प्रगतिवादी भी कभी-कभी प्रतिक्रियावादी प्रयोगवादियों से भी आगे बढ़ जाते हैं, इसे 'क्षण' की तीव्र अनुभूति का दोष मानना चाहिए, सुविचारित विचार का नहीं। प्रयोगवादी अनुभूति की प्रक्रिया को चिंतन की प्रक्रिया में बदल देते हैं, जबकि द्वितीय पद्धति में विचारक को काफी तटस्थ होकर समग्र जगत् दृष्टि अपनानी पड़ती है।

इस सन्दर्भ में यहाँ भारतीय काव्यशास्त्र की इस मान्यता का स्मरण किया जा सकता है कि साहित्य सौदेश्य होता है किन्तु वह प्रिया पद्धति पर अभिव्यक्त होता है, गुरुओं या मित्रों या अन्य अभिभावकों की तरह उपदेश नहीं करता। साहित्य का उद्देश्य 'वही है जो धर्मशास्त्र का उद्देश्य है। यह मान्यता "राम के समान आचरण हो, रावण के समान नहीं" इस रूप में भी मिलती है, इनके स्थान पर आज के परिवर्तन और उदात्तीकरणवादी मान्यताओं को रखा जायगा, यह स्वाभाविक है, क्योंकि

राजनीति अर्थशास्त्र, इतिहास विज्ञान आदि का स्थान वही है जो पुराने जमाने में धर्मशास्त्रों या दण्डना का था। इतिहास यह है कि हमारे नये कवि और लेखक इन आधुनिक स्मृतिकागों का द्वारा निश्चिन्त प्रयाजन पर विशेषी रूप अपनाते हैं और इसके लिए निजी अनुभूति व स्तर का दुर्हार्द दंड है, परिणामन साहित्यकार पुनः कथं विन्न जलान्ति किन्नि मार्दन्ति वायसा" के कटघरे में स्वयं धन काफ को खड़ा कर बैठे हैं। कोई इतिहासकार और समाजशास्त्री यह नहीं मान सकता कि किसी जानि या देम का विश्व का अभ्युदय और धन साहित्य को समाज से निरपेक्ष मान कर हो सक्ता है। इसका कारण यह है कि उनकी दृष्टि में व्यक्तिगत मूल्य नहीं, समग्र मानवहित की भावना रहनी है साहित्य का व्यापक मरदना में बाट कर अलग करन में प्रयोगवाद का योगदान स्वीकार करना ही पड़ना है।

विशिष्ट मूल्यों की सुरक्षा का प्रश्न—कुछ प्रयोगवादी और नये कवियों का यह भी ध्येय है कि वे साहित्य का उच्च उद्देश्य स्वीकार करत हैं किन्तु समग्रतावादियों के द्वारा जो मूल्य प्राप्त नहीं हो सकते उन मूल्यों की दृष्टि साहित्यकार करने हैं। इसी संबंध में वस्तुतः 'लघु' या सामाजिक व्यक्तियों की छोटी और सरल अनुभूतियों का पकड़न का प्रश्न उठाया गया है। साहित्य पुराने युग में बड़े-बड़े व्यक्तियों का ही चित्रण करता रहा। इटालियन युग में साम्यवादी देसा में भी व्यक्ति-पूजा या वीर पूजा चलता रही। नये कवि का विश्वास है कि इन वीर पूजा से, 'सामूहिक पंगुपातों का सामूहिक लहकारों' को परिखाय करने बाध नेता पर ध्यान देने से तानाशाहों का जन्म होता है। यही नहीं, इन तानाशाहों के गौरवभाषन से प्रत्येक तानाशाहों का बनना चाहता है, वह सर्वोच्च स्थान जब नहीं प्राप्त कर पाता तो छोटे स्तरों पर ही तानाशाह बन जाता है। उदाहरण के लिये आज सर्वोच्च गौरव के बाद प्रांतीय, जनपदीय, स्थानीय आदि सभी स्तरों पर—आफिसों के अधिकारी, बिद्या-संस्थानों के अधिपति, नगरपालिका के मनकर, दूराना के मालिक—तानाशाह नहीं तो और क्या हैं? यह 'महानपूजा' का परिणाम है, जहाँ 'लघु' व्यक्ति की भावनाओं को दखना चाहिए। हर जादमी अडिगाय जाना है, सामूहिक कल्याण के मूल्य के लिए व्यक्ति क्या अपना सबस्व होम कर दे? हमारी सारी परम्परा समूहवादी महानवादी और इसलिये तानाशाहवादी है, इसमें व्यक्ति के विशिष्ट मूल्यों के मृजन से ही मुक्ति पाई जा सकती है। इसीलिये नये साध, सामाजिक हित के बावद को एक प्रकार का रोग या कुष्ठा कहते हैं।

इस बिन्दु पर प्रातिवादी और परम्परावादी विचारक—दाना नये कवियों के विरोधी हैं, यद्यपि दोनों के सामाजिक कल्याण की कल्पना और पद्धति भिन्न है। दोनों ही इतिहास में मनुष्य के अनुभव की जांच करते हैं। इतिहास गवाह है कि पुराने सामाजिक संगठना में व्यक्ति का हित और उसके मूल्यों का अस्तित्व पूरे समाज के

हित के साथ ही सम्बद्ध था। किसी कवीले के स्वरूप को देखिए, वहाँ कोई व्यक्ति कवीले के समानान्तर चलने की कल्पना ही नहीं कर सकता, क्योंकि इससे उस व्यक्ति की अपनी ही हानि है; आख भी, जरा कल्पना कीजिए कि यदि सत्ता 'लघुवादियों' या 'क्षणवादियों' के हाथ में दे दी जाय तो अपने बदलते हुए मन के अनुसार ही समाज का संचालन होने लगेगा और कोई व्यक्ति किसी महत् उद्देश्य के लिए अपने बहुमूल्य प्राण या धन या तन न देगा, परिणामतः देशरक्षा, नवनिर्माण, दरिद्रतानाश, अधिष्ठा-विनाश, अत्याचार दूरीकरण जैसे 'बड़े' कार्यों के लिए कोई 'स्वतः' तैयार न होगा, अपने मन की धाराओं को ही सर्वाधिक महत्त्व देने वाले व्यक्तियों का समूह, समूह होगा, राष्ट्र नहीं। समाज का ऐसा स्वरूप कल्पना में भी कष्टदायक है, पर्याय में तो भयंकर ही होगा, अरण्यमात्र !

अतः महत्ता और उदात्त की उपासना अपने कल्याण की उपासना है, ताना-शाही का पर्याय महत्ता नहीं है। तानाशाह सर्वथा एक क्षुद्र व्यक्ति होता है, महान् व्यक्ति सर्वदा कल्याणवादी या समष्टिवादी होता है। अतः व्यक्ति के विशिष्ट मूल्यों का वहीं तक महत्त्व है जहाँ तक वे व्यापक मूल्यों के विरोधी न हों और यह मानना ही होगा कि 'प्रगतिवाद' में पार्टी के कठोर अनुशासन और अत्यधिक राजनैतिकता से 'व्यक्ति' की जो अवहेलना होती थी, उसके स्थान पर प्रयोगवाद ने 'व्यक्ति महिमा' को होने वाली क्षति का विरोध किया है और उससे कुछ लाभ भी हुआ है। इस में भी खुश्चोब युग में 'व्यक्ति महिमा' की मात्रा अधिक बढ़ी, किन्तु यह स्मरणीय है कि व्यक्तिवाद से हमारे नवनिर्माण और समाज के अवांछनीय तत्त्वों के निराकरण में बाधा भी बहुत पड़ी है। प्रतिक्रिया की शक्ति में व्यापक मानव मूल्यों का विरोध हिन्दी में इतना अधिक हुआ है कि यह 'नये कवि' का सन्निपात ही कहा जा सकता है। महान् की साधना के अभाव के कारण ही नये साहित्य में एक 'निरर्थकतावाद' का प्रचार हुआ है, जो 'तानाशाही' से भी अधिक क्षतरनाक है। निरर्थकतावाद किसी प्रयत्न, किसी महत् उद्देश्य, किसी संगठन आदि को सार्थक नहीं मानता, वह अब तक के सारे विचारों और मानवीय प्रयत्नों में एक निरर्थकता के दर्शन करता है, यह दृष्टिकोण स्पष्टतः या तो जगत् में वैराग्य की प्रेरणा देता है या आत्महत्या की। वैराग्य का अनुभव पूर्वकाल में हो चुका है, वह भी निरर्थक निकला, अतः आत्महत्या ही केवल एक मार्ग है। आश्चर्य यह है कि नये निरर्थकतावादियों ने आत्महत्या करने वाला भी कोई नहीं निकला। "द एनाटॉमी ऑफ मानसेंस" के लेखक ने सबिन्सन जॉफर्स पर भी यही आत्महत्या न करने का आरोप लगाया है।¹ यदि जीवन निरर्थक

1. 'The Anatomy of Nonsense or In defence of Reason.'

Y. Winters, London.

है तो आत्महत्या के बिना और कौन सा मार्ग हो सकता है ? फ्रान्स की एक पत्रिका के एक लेख में नए युवकों को दो प्रवृत्तियाँ बनाई गई हैं, एक चमत्कार, और दूसरी आत्म-हत्या ।

"There are two doors leading out of reality toward which hasty and impatient young minds run One is the door of the miracle the other, that of Suicide"¹

'नये साहित्य का प्रतिनिधि लेखक अपना स्वामी नहीं है, वह अपने को अनुज्ञासित नहीं करना चाहता । वह नहीं जानता कि वह क्या है, कौन है ? कोई नहीं जानता कि उसके अन्तर् में क्या छिपा है, उसके उद्गार, उसका दोन, उसकी सख, खीस, पाठकों और श्रोताओं से अधिक स्वयं उसी को शक्ति करने वाली होती है ।'²

सोरे या सौरट ने लिखा है कि नवासीस लेखक 'रोजन' के हामी थे, वह व्यक्ति को समाज के भाग समझते करते थे और ईश्वर की इच्छा में विलीन होकर थे कि वह आनन्द प्राप्त करे । रोमानी लेखक भावावेशवादी थे—उन्होंने कल्पना को स्वच्छन्द कर दिया, व्यक्ति को जलाधार के विरुद्ध प्रेरित किया और एक सवभ्यापक विभक्तता को कल्पित किया किन्तु 'नये' लेखकों ने प्रज्ञा (रोजन) तथा भाव (Passion) दोनों के दुष्ट-दुष्ट कर डाले ।³ वह भाव के ही विरोधी नहीं हैं, प्यार के भी विरोधी हैं, त्यागी शत्रु से इन्हें चिड़ है, जो व्यक्ति एक जीवन या सम्भव रूप में प्रेम को स्वीकार करता है, वह मूढ़ है ।

तब सत्य क्या है ? सत्य है, एन्द्रिकबोध (Sensation is real) । जिस इन्द्रियाँ अनुभव करती हैं, जिस में जिस 'क्षण' में अनुभव करता है, वही सत्य है । जिस प्रेमिका को जिसने जान प्यार किया है वह कत उसे प्यार नहीं कर सकता (और यदि कोई ऐसा कहता है तो वह मूढ़ है) । रोमांटिक आन्दोलन के यह सर्वथा विपरीत प्रवृत्ति है ।⁴

1. 'Essays from the Nouvelle Revue Française' (N. R. Fr.)
edited by Justin O' Brien, New York, 1959
2. वही, Essay No II p 60
3. वही ।
4. 'The Woman one loves today, one has ceased to love tomorrow
Romanticism is in collapse' (Ibid)

हिन्दी के एक उपन्यासकार (नये) ने अपने एक उपन्यास का समर्पण 'प्रूस्ट' को किया है। मजा यह है कि यह उपन्यासकार, डा० देवराज एक दार्शनिक भी हैं, वह प्रूस्ट की कला में इन्द्रियवाद का, नई रूचि के कुछ में समर्पण कर गये। इस इन्द्रियवाद के अनुसार एक स्त्री, एक चेहरा, एक भवन का अन्तर्भाग, यह दास्तावस्की के लिए एक 'मूल्य' हैं। हाई में इन्द्रियवाद का समानान्तरतावाद मिलता है, (Sensation of Parallelism)। प्रूस्ट के अनुसार प्रेम का आधार यही ऐन्द्रिकता है। प्रेमी शारीरिक आनन्द खोजता है, प्रेमिका के मन या आत्मा से प्रेम का प्रदर्शन तो प्रेमियों का शिष्टाचार भाव है, शारीरिक भूख मिटते ही, स्त्री अनावश्यक और असम्भव हो जाती है। पुनः नये ऐन्द्रिकबोध के लिए या तो नई औरत हो या पूर्व-प्रेमिका के साथ कुछ समय बाद सहवास हो। इस ऐन्द्रिकतावाद में नैतिकता का प्रश्न उठाना असम्भव है। रोमांटिक लेखक शाश्वत-प्रेम और शाश्वत-सौन्दर्य के विश्वासी थे, 'नये कवि' इनमें से किसी को नहीं मानते।

"Proust sees sensation as the basis of love. He seeks a physical pleasure and it is only out of courtesy that he consents to an appearance of belief in a woman's mind or soul. Once the sensation has been obtained, the woman becomes impossible, until the next occasion or the next woman. The question of the morality of the sensation is irrelevant."

ऐन्द्रिकतावाद का शत्रु है, पुनरावृत्ति; अतः 'कलाकार' को नये-नये 'सेन्सेशन' के लिए नई-नई प्रेमिकाओं और दृश्यों आदि की आवश्यकता है। अतः 'स्थायी' के स्थान पर 'अस्थायी' या 'क्षणवाद' आधुनिक कला का अनिवार्य सिद्धान्त है। स्थायी प्रवृत्ति ऐन्द्रिकबोध या इन्द्रियतृप्ति को नष्ट कर देती है। अतः 'कलाकार' की संवेदना को तीव्र करने के लिए नये-नये चेहरे चाहिए। पूर्व 'क्षण' के अनुभव का नाश ही अगले 'क्षण' को जन्म दे सकता है, इस प्रकार प्रत्येक नया क्षण नूतन सौन्दर्यबोध देता चलता है। पूर्व 'क्षण' में नैतिकता बरतने वाला कलाकार अगले 'क्षण' में अपराध कर सकता है, यदि वह ऐसा नहीं करता तो उसकी कला 'जड़' हो जाती है। सौरभ के अनुसार इसीलिए 'नया कलाकार' कुमारियों की सोज में रहता है। जीवन नीरस हो जाय, यदि यह पता चल जाय कि अगले क्षण में कवि क्या अनुभव करने जा रहा है, आदत्त ऐन्द्रिकता को नष्ट कर देती है, आदत का मारा हुआ आदमी केवल अपनी ऊँच से मरने के बाद ही मुक्त हो सकता है।

अतः किया जान की जादत मन डानो प्रत्येक क्षण में जो ईद्रिया वहे वह नरो इद्रिया को अनुभासन म जाने का अब है नरा की मौत । नरा म सच्चाई का अब है प्रत्येक क्षण को तीव्रता क माय जीना ।

यह भोगवाद जिननी मनोबैज्ञानिक गहराई के साथ यही प्रस्तुत किया गया है । पुराने विद्वानों नाग भी यही कहत थे । शुद्ध चार्वाकमत यही है । यद्यपि चार्वाकमत में इतना अनुत्तरदायित्व नहीं है । भोगवाद को इननी बारीकी के साथ पुरान नाग नहीं रख सके परन्तु उहाने बारीकी से बो के आनन्द और निरयनदवाद को अनुभव अवश्य किया होगा मायद सूत्रजनों के कारण वह इतने विगद रूप में नरा के लिए भोगवाद का प्रवर्तन नहीं कर सके ।

ऐसा मानन मनुष्य सुन्दर पशु है क्योंकि ऐंद्रियता पशुता है और बिट्टर हू गो न लिता है कि पशु ही सत्य को देख पाता है— The Beasts alone see God

आधुनिक विशिष्ट बलाकार को न तो ईश्वर का सहारा है और न मानवता का वह न समाज के विकास में विश्वास करना है न इस आत्मा और प्रकाश में कि मनुष्य इस धरती पर अवश्य किसी दिन स्वगणराज्य की स्थापना करेगा । वह न संगठन में आस्था रखता है न उपासीकरण में वह न पुराने साहित्य की उपयोगिता मानता है और न पुराने आचार विचार की वह न उदारतावाद मानता है न साम्यवाद न समाजवाद न जनतंत्रवाद । सबका सहारा इसी क्षण हो जाय तो भी वह उस सहार-क्षण की तीव्रता के अनुभव में लीन रह सकता है अपना सब उत्सहित हो उठ तो भी वह उत्साम क्षण को निष्पीडित कर सृष्टि कर सकता है । वह पुष्पों और इन्द्रधनुष से ओर' हो सकता है और खण्डहर में पुनर्जित हो सकता है । वह भोजन करते हुए योगी के बनने हुए मुँह में उर' पर लीप सकता है और पशु की तरह अकरणीय काम में भी दिव्य आनन्द में सकता है रोम को बनाने वाले नायको के मन की वह उतना चिन्ता नहीं करता जितनी कि रोम के जलने पर भा बाँपुरी बजने जाने नीरो की । उसका बस उसकी ईमानदारी से क्षणभंग' है उसकी निष्ठा निष्ठाहानता में है उसका सदाचार दुराचार में है उसका मद्भाव अपने तक ही सीमित है उसका उच्चाव उसके पतन में ही निहित है वह सिद्ध है सबतत्र स्वतंत्र नानारूपधर बोल है अपने में मस्त मनमौजी और साथ ही प्रत्येक क्षण की दशना का भोक्ता । उसकी प्रवृत्ति प्रवृत्तिगत है बुद्धिगत या भावगत नहीं, वह किसी के दशन' या सिद्धान्त' को नहीं मानता परन्तु अपने अनुभव को साक्षी पर बैठ है, हृद है । पुनर्जन्म अप्रमाणित है मनुष्य का भविष्य अप्रमाणित है वर्तमान में प्रत्यक्षीकरण भी उसे अप्रमाणित है किसका विश्वास किया जाय ? जीवन का जब कुछ

प्रयोजन नहीं, कोई सार्थकता नहीं, तब इस मूर्खतापूर्ण 'प्रवाह' के लिए, जिसके हम एक विन्दु मान है, क्यों मर मिटें ? मूर्ख तो 'प्रवाह' में बहेंगे ही, तब क्या जागरूक विन्दु भी प्रवाह के लिए अपना अस्तित्व नष्ट कर दें—

बूँदता विलेहै बूँद बिबरा बेचारी की ।

यह कहना आवश्यक है कि ऐन्द्रियवाद, अस्तित्ववाद, निरर्थकतावाद आदि से "प्रगतिशील प्रयोगवाद" पीड़ित नहीं है, और यह प्रसन्नता का विषय है कि हिन्दी में प्रगतिशील-प्रयोगवादी या प्रगतिशील नये कवियों की अब संस्था प्रतिक्रियावादी प्रयोगवादियों, से बहुत अधिक हो गई है। इस तथ्य को 'वातायन' के मूल्यांकन विशेष-पाठ में इस प्रकार स्वीकारा गया है—“सन् ६० के बाद समलेखन का धरातल 'व्यक्तित्व' के लेखन का है, व्यक्तिवादी या लघुमानववादी या क्षणवादी वैयक्तिक कुण्ठा-वाद से यह लेखन परिचालित नहीं है। इसमें उन संवेदनाओं, रागों, अनुभवों, संवेगों की अभिव्यक्ति हो रही है जिससे आधुनिक मनुष्य का व्यक्तित्व बनता है या बना है... यानी एक व्यक्ति के रूप में हम जिन संवेगों, अनुभवों और परिवेशों को झेलते हैं, वे ही आज के समलेखन के साहित्य में अभिव्यक्ति पा रहे हैं... आज के जीवनचिह्न, विचार तथा संवेग औसत समष्टि के मस्तिष्क में है।”

तो नव्यतर साहित्यकार अब 'व्यक्तिवाद' के खतरे से सावधान हो गया है। उक्त पंक्तियों के लेखक श्रीराम तिवारी ने उक्त समष्टिवादी प्रवृत्ति का प्रारम्भ सन् ६० से ही माना है, जबकि मेरा विचार यह है कि पूरे प्रयोगवाद में प्रारम्भ से ही समष्टिवादी और व्यक्तिवादी प्रवृत्तियों का द्वन्द्व रहा है, यह द्वन्द्व प्रतिक्रियावाद के पक्ष में कुछ वर्षों तक रहा किन्तु अब पुनः भारत की प्रगतिशील चेतना बलवती हो उठी है और इसका कारण यह है कि हमारे समाज में इतना संपन्न, पीड़ित और अभाव है कि यह 'विराट् वेदना' साहित्यकारों के मन पर प्रत्यक्षतः प्रभाव डालती है, अधिकांशतः साहित्यकार निम्न मध्यवर्ग के हैं अतः वह अपनी वर्ग-चेतना से बच नहीं सकते। निराला के 'कुङ्कुमुत्ता' से प्रारम्भ होने वाला प्रयोगवाद जैसे पुनः 'विदेशी गुलाबी चेतना' के विरुद्ध संघर्ष कर उठा है। स्वयं अज्ञेयजी अपने शिष्यों के विप्लास-घात से खिन्न होकर अब प्राचीन भारतीय विराट् चेतना के गीत गावे लग गये हैं, ये परिवर्तन साधारण नहीं हैं, न उपेक्षणीय हैं।

शैली की दृष्टि से प्रयोगवाद के प्रगतिशील और प्रतिक्रियावाद का भेद उचित नहीं है, सभी एक ही शैली में लिख रहे हैं, यद्यपि प्रत्येक व्यक्ति का अपना-अपना रंग है।

काव्य शास्त्र की दृष्टि से समग्रतः प्रयोगवाद में नाव-विमुक्ततावाद या द्वैतमोक्षनाश्वसन अधिक मिलता है, जहाँ नविना न सात-जोरन का बाणी दो है वहाँ काव्य रसागिण' अधिक है। कथा-साहित्य में भी प्रत्येक अनुभूति का तीव्रतम क्षणों में ही नदस्य रहकर उमड़ विस्फोटन का प्रयत्न है। मधुसूदन 'अने अपने अजनबी उपन्यास (अज्ञेय) में अथवा सबन एवं रित्ता का अनुसन्धान है, यथा, 'सातो कुर्मी को जाना' (रामोका न वमी) में। व्यक्तित्व की टूटन, विचाराव या रीढ़हीनता का राजद्वय यादव का एक 'इच मुस्मान' में देखा जा सकता है, वहाँ भी 'रसागिण' पदवि नहीं है। नया साहित्य किसी अनुभूति में भिगोता नहीं, कबोड़ता है यह आनन्दवाग्विद्या का साहित्य नहीं अभिगच्छता का साहित्य है, अतः इसे 'रसवादी' काव्य शास्त्र पर सीधा-मीठा रगड़ना उचित नहीं है, हाँ इसकी परीक्षा 'ध्वनिवाद' के आधार पर की जा सकती है।

ध्वनिवाद के अनुसार कलाओं की रचना प्रक्रिया कथनात्मक नहीं, ध्वजनात्मक होती है। भारतीय सौन्दर्यशास्त्र का यह महान् योगदान है, कोई भी कलारूप ऐसा नहीं है, जिस पर, रचना प्रक्रिया की दृष्टि से ध्वनिवाद के प्रकाश में विचार न हो सके। श्रीमद् जगदीश गुप्त ने भी 'इया करवे' ध्वनिवाद को, अन्य सम्प्रदायों को पूजन निषिद्ध कर एक मोमा तक स्वीकार किया है, हालाँकि यह नहीं बताया कि इसका उपयोग किस प्रकार हो सकता है।

अत्यधिक तरन अनुभूतियों को व्यक्त करने के लिए प्रयोगवादियों ने अधिक शत लक्षणासूत्र ध्वनि का अनजाने ही प्रयोग किया है। इनमें अत्यन्ततिरस्कृतवाच्य-ध्वनि नामक ध्वनि का ही प्रयोग अधिक हुआ है। यह भी शब्द या पदगत उतनी नहीं है, जितनी सन्दर्भगत है। कला के अभिप्राय का व्यक्त करना हो, इस काव्य का उद्देश्य है, इसके लिए बहूँ बारी तिरछी लकीरो, विरामा, वंशा, शॉक पद्धति, प्रहली, नर्तना, प्रवचन, भाषण आदि अनेक विधियाँ अपनाता है—

यह अद्भुत पुल !

परवर क पैंतों को छाह ने बाँध लिया है। (शिवकुटीराल बर्मा)

यहाँ पुल की वस्तुध्वजना है किन्तु 'पुल' अन्तिम म्याख्या में आधुनिक व्यक्तित्व बना दिया गया है। आज छाई से सब बंध हैं, पूरा और भीतर बाहर से भरे हुए व्यक्तित्व वहाँ हैं। अतः 'पुल' को व्यक्त करके पुनः आधुनिक व्यक्तित्व की ध्वजना होती है। जब 'गगनायाम् घोष' में शैत्य पावनत्व आदि व्यक्त हैं उसी तरह प्रयोगवाद में लक्षणा द्वारा वर्ण्यवस्तु व्यक्त होकर पुनः यह 'आधुनिकता' व्यक्त होती है।

यह स्मणीय है कि ध्वनिवाद उत्तम काव्य में रस ध्वनि, अलंकार ध्वनि और वस्तु ध्वनि तीनों को शामिल करता है, यद्यपि 'रस ध्वनि' को श्रेष्ठ मानता है। बुद्धि की भाव से अधिक महत्त्व देने वाले युगों में रस को उतना महत्त्व नहीं मिल पाता। यह वस्तुतः 'रुचि' का परिणाम है, संस्कृत में भी चमत्कारवाद के आगे रसवाद की उपेक्षा घटावियों तक हुई थी। एक-एक पंक्ति के कई-कई अर्थ वाले काव्य लिखे गये, 'राधवपांडवीय' आदि ऐसे ही काव्य थे। वैयाकरण कवियों ने सारे सूत्रों की व्याख्या भी काव्य द्वारा कर डाली और साथ ही वर्ण्य विषय का भी वर्णन होता गया, अतः परिस्थितिबोध—विज्ञान और विश्लेषणपरक तत्त्व-चिन्ता के प्राबल्य के युग में रसबोध को आघात पहुँचना स्वाभाविक भी था, छायावाद और प्रगतिवाद, दोनों में भावोद्गार काफी मात्रा में है, ऐसे स्थलों पर असंलक्ष्यक्रमव्यंग्यध्वनि की ही प्रधानता है किन्तु प्रयोगवाद ने अभिधा का तिरस्कार करके लक्षणानुशा ध्वनि को ही अपनाया है।

राधा है राह की कुतिया।

उसका न कोई घंघा न घेतन।

कूड़ा करकट चुदड़ी मसान।

यही है उसकी बपोती जापीर।

हाल ही में उसकी भीत हो गई।

जिते सुन एक दुष्ट हँस पड़ा।

रो पड़ी एक देशमा बाजार की ! (बेंग्रे)¹

प्रारम्भ में कवि अभिधा का मार्ग अपनाता है किन्तु अन्त में दो पंक्तियों से प्रारम्भ की अभिधा भी 'विपरीतलक्षणा' में परिवर्तित हो जाती है। यह 'राधा' का वर्णन नहीं है, अपितु अभावप्रस्त, स्थूल नैतिकताप्रस्त मानवता की व्यंजना है। 'शॉक' देने के लिए कवि ने कुतिया कहा है। 'कुतिया' और आज की अपनी अस्मत्त बेचने को मजदूर राधाओं में अन्तर भी नहीं है। इस प्रकार पहले अर्थ की संगति लगते ही, नाना अर्थपरम्पराएँ घंटाध्वनि की तरह धेर तक एक से एक निकलती चलती हैं, यहाँ 'राग' उद्गारात्मक जैसी पर नहीं, बल्कि लक्षणात्मक जैसी पर व्यंजित है।

प्रतीकात्मक जैसी भी व्यंजनावेद ही है। क्योंकि प्रत्येक प्रतीक कुछ छिपे अर्थों का संकेतक होता है, प्रयोगवाद के ऐसे स्थलों को भी व्याख्या ध्वनिवाद द्वारा सम्भव है—

१. 'नयी कविता', अंक तीन, १९२६।

‘एक दीवार, दीवार पर जमी काह ।
काह पर सुखी, काली छाया ।’

प्रथम अर्थ में वस्तुव्यवना-शील लगती है दीवार की काह पर डोलती छाया का बगन लगना है, किन्तु इस वस्तु पर ध्यान जाने के बाद ही पुन आधुनिक चेतना या उस चेतना पर सबट जसी अनुभूति की व्यवना होती है तब दीवार काई और छाया प्रतीको में बदल जाते हैं ।

वही-वही कवि स्वयं अपने प्रतीका या चिन्मो के अर्थ खोल देता है वहाँ व्यवस्था की अतिशयता को धरकर पहुँचता है और नाना ज्यों का प्रवाह बन्द हो जाता है जिसका कवि कहता है, यहाँ सब पाठक का ध्यान क्षीमित रह जाता है—

जैसे जस इस कागज की तुमने मोटा ।
तुहें लगाई, फिर तिरछे मुस्काकर थोड़ा
पास रखे सरकछे को जिस भाँति मरोटा, हस कर तोड़ा ।
उसी तरह मैं भी मुड़ मुड़ कर, पल पल में भुआ विभाजित
और अन्त में टूट गया सरकछे जसा ।

जिस प्रकार छाया अलग अलग वादल आदि को लेकर छायावादिया न नये पर्यायो या विशेषणों का ढर सजा दिया है उसी तरह प्रयोगवादियों ने नये पर्यायवाची शब्द प्रस्तुत किए हैं यहाँ भी ध्वनिवाद हमारी सहायता करता है । अलंकारवादिया के अनुसार ये सब अलंकार ही हैं नये चिन्म और प्रतीको को भी अलंकारवादी अलंकार ही मानते हैं किन्तु ध्वनिवाद की दृष्टि से इनकी व्याख्या अधिक वैज्ञानिक विधि से हो सकती है ।

सुकह के आकाश में वादल की टुकड़ी एक ।
धरहरी वादल की टुकड़ी एक ।
चौक कर लम्बो बनो काली हरिषो !
केटकली' नामी है जिससे होकर रमित इच्छाओं का पानी पाहूर निकलता है ।
तुगध है पानी में, नाली तो छोमेष्ट की है ।
जिससे चाहो तो क्यूरा मड़ लो ।

यहाँ अलंकारध्वनि है । उपमा या रूपक ध्वनि का यह उदाहरण हो सकता है । 'केटकली' आधुनिक नायिका है । अनेक विलक्षण और अनुचित-उचित उपमाओं के द्वारा पाठक के सीधे-बाध को अवगोरेता हुआ कवि आज की पबिल सतता को

ध्वनित करता है, यों वह नारी को ऐसी सीमेषट मानता है, जिससे मंदिर का या भवन का जँगूरा भी गड़ा जा सकता है ।

यह समझना भूल है कि प्रयोगवाद में गुणीभूतव्यंग्य का प्रयोग नहीं है, बहुत-सा काव्य यत्नव्यपरक है, धोषणात्मक या प्रचारात्मक भी है । गुणीभूतव्यंग्य में व्यंग्य को वाच्यार्थ दिया जाता है, ऐसे स्थलों में आकर्षण का कारण कवि द्वारा कोई नयी बात का कहा जाना है, कहीं-कहीं सीधा उद्बोधन होता है—

गमन के क्षण । अथ सको मत ओ अप्रस्तुत मन ।
खल दो, राह में लोगों है आग, चलना है खेल नहीं ।
पर पदा सकोगे भाग, कर्म से बचोगे कहीं ?
अभी जीवन में बहुत कुछ है अनागत, बहुत बाकी है ।

यह गुणीभूतव्यंग्य का उदाहरण है, ऐसे उदाहरण अनेक मिलेंगे ।

सवाल यह है कि पुराने काव्य में अलंकारध्वनि, वस्तुध्वनि के अनेक उदाहरण होने पर भी नये कवियों को वे क्यों प्रिय नहीं लगते, पहले उदाहरण लीजिए—

लावण्यफागतिपरिपूरितविड्मुखेऽस्मिन्
स्मेरेऽधुना तव मुखे तरलायताक्षि ।
क्षोभं यदेति न सतागधि तेन मन्ये
मुख्यतमेव जलराशिरियं पयोधिः ।

(ध्वन्यालोक, उद्योत २)

यहाँ ध्वनिफार के अनुसार श्लेष अलंकार वाच्य है, और रूपक अलंकार व्यंग्य है । अतः अलंकार से अलंकार व्यंग्य हुआ ।

अपरिवर्तित अंकुर हूँ मैं
चिरन्तन शाश्वत सत्य, अक्षय असत्य हूँ मैं
ओ ! अधैयिकसित ! अनुकरण करो मेरा !

यहाँ रूपक और विरोधाभास अलंकार वाच्य हैं, व्यंग्य है वक्रोक्ति । वस्तुतः प्रयोगवाद में अधिकांशतः सतह पर प्रयुक्त या वाच्य अलंकारों द्वारा वक्रोक्ति की ही ध्यंजना हुई है ! और इन वक्रोक्तियों के द्वारा आधुनिक चेतना के द्वन्द्व ध्वनित हुए हैं । प्रश्न यह है कि पुराने उदाहरण और नये उदाहरण दोनों में एक ही रचना प्रक्रिया

होने पर भी पुराने पद्या की निन्दा क्यों की जाती है। इसका कारण यह नहीं है कि रचना प्रक्रिया की दृष्टि में आज की रचना सबका मित्र है, जससिपन यह है कि अनुभूति के स्वरूप की दृष्टि से ही नयी रचना को नये नये अधिक पसन्द करते हैं, मोक्ष बोध के परिवर्तन के कारण। ध्वनिवादी आनन्ददादी ये, आज का रवि अवसानवादी है पुराने मोन्दय में बिराटना, अवस्था की समष्टि, लावण्य, माधुर्य आदि पर बल है नये मोन्दय-वाच में असमष्टि, बिखराव, छद्महरीयता, वक्षता आदि को पसन्द किया जाता है चित्तु इनकी अभिव्यक्ति या तो अन्तरार व्यञ्जना के आधार पर हुई है या वस्तु व्यञ्जना के आधार पर, अथवा इन दोनों में न समझ सकने वाली सामान्य ध्वनि के आधार पर। वस्तु व्यञ्जना का एक उदाहरण और देखिए—

ध्वनिवादियों ने वस्तु का स्वतन्त्रत्व भी और रवि प्रोक्षकनिन्द' तथा रविनिन्दवक्षप्रोक्षकनिन्द' इन काटियों में विभाजित किया गया है। प्रयोगवाद में ये तीनों प्रकार की वस्तुएँ वर्णित हुई हैं प्रायः नया वञ्जानिक वस्तुभा का प्रयोग किया गया है और उनके द्वारा तरल अनुभूतियों की व्यञ्जना की गई है।

‘रामदेवसखा वसन्त मास युवतियों की लघु बनाने का मुख (अपवन्त भाग) से युक्त मवपल्लवों से पूज (बाण के पक्ष) युक्त रामदेव के बाणों का निर्माण करता है परन्तु प्रहाराय उस दठा नहा है।’

ध्वनिवाद के अनुसार यहाँ रामदेव के बाण रवि प्रोक्षक निन्द माने सिद्ध हैं, क्योंकि लोक में राम बाण वही नहीं मिलता। यहाँ ‘उद्दीप्त बाण’ और उसकी प्रति-क्षण बुद्धि का वस्तु व्यञ्ज्य है। अतः राम वस्तु व्यञ्जना का एक नया उदाहरण यह हो सकता है—

अगमिन दोनों की गठरी सिर पर लाने
चौक गया मैं, छोर सरावा
देखा मन पर फिर था ये बारल।

यहाँ बूँदों की दोनों से उपमा दी गई है, इस उपमा या रूपक से ही इस ‘वस्तु’ की व्यञ्जना हो सकी है कि हम सब ‘बोने’ हैं, सपुता से पीड़ित हैं। बलकारों द्वारा वस्तु व्यञ्जना के उदाहरण प्रयोगवाद में बहुत अधिक मिलते हैं, जो वस्तु से वस्तु वस्तु से अन्तरार आदि ध्वनियों के उदाहरण भी प्राप्य हैं।

ध्वनि की कौटिल्यों में उदाहरण बचाने के काम में सफलता न मिलने पर

प्रत्यक्ष कहा जाता है कि पुराने काव्य-शास्त्र द्वारा नये का मूल्यांकन सम्भव नहीं है किन्तु कला का मर्म ही व्यंजना है, अतः कोई कला ऐसी नहीं हो सकती जो व्यंजना न हो, यह व्यंजना कही किसी एक पद से, काव्य से, अथवा सन्दर्भ से स्पष्ट हो उठती है। पूरी रचना को पढ़ते ही समग्र प्रभाव के कारण जो आधुनिक चेतनाद्वन्द्व ध्वनित होता है, वह स्पष्टतः ध्वनिवाद के प्रकाश में ही समझा जा सकता है।

प्रयोगवाद में नये विम्बों और प्रतीकों की भरमार है। इनके औचित्य पर भी काव्य-शास्त्र प्रकाश डालता है। वामन ने काव्यालंकार सूत्र-वृत्ति में नारंगी की उपमा हूण की ठोड़ी से देने वाले कवि की उक्ति उद्धृत की है। किसी पठान की घुटी हुई चाँद को देखकर पुराने कवि भी उसे उपमान बनाया करते थे। मृच्छकटिक में नूतन विम्बों और विलक्षण उपमाओं का खुलकर प्रयोग हुआ है। अतः यह भी हमारी परम्परा से परिचितों के लिए कोई असूतपूर्व कला नहीं है, किन्तु ऐसी विलक्षण उपमाओं के लिए आचार्यों ने बार-बार वर्ण्यवस्तु के गुण, आकार आदि के 'सादृश्य' पर बहुत बल दिया है। वामन ने रमणी के उरोजों के लिए 'हूणमुख' की उपमा में सादृश्य का अभाव माना है। अतः वस्तु के 'स्वभाव' या 'व्यक्तित्व' को ध्यान में रखकर उपमा देनी चाहिए। प्रयोगवादियों ने इस तथ्य की बुरी तरह अवहेलना की है अतः असौन्दर्य की वृद्धि हुई है। इस दृष्टि से छायावादी थेण्ड कवि थे। यों पन्त जी ने 'नक्षत्र' को 'शुचि उलूक' भी कहा था। व्यास की स्थिति में असादृश्य का प्रयोग फलता है किन्तु यदि कोई प्रेमी अपनी प्रेमिका से प्रेम निवेदन के क्षण में यह कहे कि तुम्हारी आँखें रेवड़ी और उरोज गुलाबजामुन, कसाइयाँ लौकियों सी चिकनी और नितम्ब कद्दू जैसे हैं, हे प्रिये ! तुम एक हलवाई की दुकान या काछी की ढाल हो तो किंचित् सादृश्य के कारण कुछ हास्य-रस की सृष्टि ही होगी। इसमें सन्देह नहीं कि प्रयोगवाद ने हिन्दी में हास्य-रस की क्षति पूर्ति अवश्य की है। गम्भीर सौन्दर्यचेता को किंचित् असादृश्य भी बुरा लगेगा ही। वर्ण की खिच के अट्टहास की उपमा से परिचित व्यक्ति यदि वर्ण के लिए सफेद प्लास्टिक के ढेर की उपमा को 'गीरव के अभाव' के कारण अनुचित समझता है तो यह उचित ही है।

इसका यह तात्पर्य नहीं कि प्रयोगवाद में उचित उपमाएँ ही नहीं, देखिए—

और वह सुबह मंगलाचरण सी किसी
लोकमाहाकाव्य की आदिम नूतन पूरी कथा को
समेत कंता रही, बढ़ रही, यहीं, यहीं, वहीं। (समशेर)।

यहाँ 'सादृश्य' पूर्ण है। प्रकृति वर्णन में अनेक प्रयोगवादी उपमान सटीक और

सुन्दर है, विम्बवाद का यह योगदान स्वानाथ है। मैं 'आधुनिक हिन्दी कविता' में एम सटीक उपमानों का संग्रह किया है वही द्रष्टव्य है।

प्रतीकों के विषय में और भी अधिक धीमाभुली बरनी गई है। सटीक प्रतीक बनना एक कठिन कार्य है प्रयोगवाद में प्रत्यक्ष वस्तु, प्रत्यक्ष किया को 'प्रतीक' बनाकर अनुभवों की व्यञ्जना का प्रयत्न हुआ है। वस्तुतः अधिक अपरिचित प्रतीकों और अस्पष्ट अनुभूतियों के कारण ही नया-काव्य अधिक दुम्ह हुआ है, कथन में अनिश्चितता का अभाव तो है ही।

इस सम्बन्ध में एक बात यह भी स्मरणीय है कि 'मध्य सस्कृति' की प्रयोगवाद प्रायः परवाद नहीं करता। गिरती हुई चर्च के लिए 'तमान से तुलनायि सर रही है'—यह कवि प्रोत्प्रेक्ति सुन्दर होगी और काव्य को जनता के निकट लाने का उत्साह में यदि कहा जाय कि यह चारवर्षीयाँ नहा रामकोकरियाँ हैं या यह कि धुगी के नल की तरह तुम क्यों रं रही हो ? तो औचित्य होगा। सरन की तरह उसकी आँखों से आँसू सर रहे हैं'—यह शिष्ट प्रयास है, धुगी के नल की जगह, नल का तत्त्वमीकरण कर देने से यही बात उचित लग सकती है। छायावाद के विरुद्ध विद्रोह के कारण तथा कविता को गद्य के निम्न स्तर के प्रयत्न में 'शब्द सत्कृति' का अपमान बहुत अधिक हुआ है। वहीं तद्भव शब्दों में उपमान अच्छा लगता है वही उत्तम शब्दा में—अस्य तुरग या संभव शब्द से जो गौरव है वह घोड़े में नहीं है, भोजन करने और भ्रमण करने में अन्तर है। किन्तु जाति के मन में किहीं शब्दों के प्रति जो बिचित्र भाव पाया जाता है, उसकी विन्यास प्रयोगवाद में नहीं की।

छन्द के सम्बन्ध में भी पुराना काव्य-शास्त्र निरुद्ध दे सकता है। अब यदि कवि महत्सू कर लगे हैं कि केवल अर्थ की लय से काम नहीं चल सकता, कम से कम प्रबार्ह पर अवश्य ध्यान देना चाहिए, जसा कि विरालाजी किया करते थे। इस सम्बन्ध में यह स्मरणीय है कि टी० ए० इलियट की कविता छन्दोबद्ध है जसा कि हर्बर्ट रीड ने True Voice of Feelings, नामक ग्रन्थ में प्रमाणित किया है। रीड ने इलियट का यह कथन भी उद्धृत किया है कि मुक्त छन्द लिखना सबसे कठिन है और कविता के नाम बुरा गद्य बहुत लिखा गया है। यह वस्तुतः हमारे काव्य-शास्त्र के छन्द विषयक सिद्धान्तों की उपेक्षा के कारण ही सम्भव हुआ है। इलियट के प्रसिद्ध 'परम्परावाद' से हमारे नये कवियों ने कोई लाभ नहीं उठाया।

अन्त में 'रसध्वनि' के विषय में कहना उचित होगा। ध्वनिकार का शब्द दृष्टिकोण जगत् के प्रति आत्मा-आनन्दमूलक था। इसके सिवा पुराने आचार्यों ने

मनुष्य के इस स्वभाव का पता लगा लिया था कि रागरहित कोई चेष्टा नहीं होती, अतः सारे कथन-वैचित्र्य को उन्होंने 'रसाक्षिप्त' करने पर बल दिया है—

रसाक्षिप्ततया यस्य वचः श्रम्यक्रियो भवेत् ।

अप्रथम्यस्त निवर्त्यः सोऽलङ्कारो ध्वनौ मतः ।

अलंकार अर्थात् कथन का विलक्षण ढंग वही स्वीकृत हो सकता है जो रसाक्षिप्त हो, और यह सब बिना प्रयत्न के, अनायास या कम से कम आयास के हो। प्रयोगवादी कथनविधियाँ रसाक्षिप्त नहीं होतीं, यह इस काव्य का दोष है। क्षण में कौंधने वाले 'अभिचारी' अनुभवों की चाहनी से यदि नूतन चिम्ब तर रहते तो प्रयोगवाधियों की श्रीवृद्धि ही होती। यह तर्क भी समझ में नहीं आता कि 'सामाजिक तनाव' के युग में रसाक्षिप्तता कुत्रिम लगती है क्योंकि कभी किसी क्षण में आज का आधुनिक व्यक्ति उस तनाव से बच नहीं पाता किन्तु इसी तर्क के आधार पर 'रसाक्षिप्तता' की आवश्यकता को भी सिद्ध किया जा सकता है। अन्ततः प्रयोगवादी भी कासिदास, शैक्सपियर, सूरदास और वाल्मीकि को आज भी पढ़ते ही हैं, और मन ही मन उनकी 'रसचेतना' से स्पर्धा भी करते हैं, सब यदि अलंकार ध्वनि, वस्तु ध्वनि के साथ कुछ रसचर्वण भी चले तो क्या हर्ज है? आखिर कोशिश तो होनी ही चाहिए। पुराने कवियों के हाथ में 'रसचेतना' केवल 'उद्गारात्मक' रूप में ही व्यक्त हो पा रही है—हिन्दी कविता की पृष्ठभूमि रसवादिनी है, रीतिकाव्य में भी चमत्कारवाद ने 'रस' को नष्ट नहीं किया। देव, भतिराम जैसे रसवादी कवि सन्तुलन स्थापित करते रहे किन्तु आज हिन्दी में चमत्कार और रस की धाराएँ समानान्तर बह रही हैं, अलग-अलग तटों में दो धाराएँ। पुरानी धारा के कवि मैथिलीशरण, दिनकर, पन्त, बच्चन आदि आधुनिक व्यक्ति को प्रभावित नहीं कर पाते, क्योंकि आज के संश्लिष्ट व्यक्तित्व की पीड़ा से ये कवि पीड़ित नहीं हैं, इनसे कुछ और पुराने खेद के कवि—महाकाव्य या प्रबन्धकाव्य-लेखक तो बुरी तरह पिछड़े गये हैं, इधर अनेक प्रबन्ध-काव्य छपे हैं, प्रायः सभी अतृप्त हुए क्योंकि इनका 'रसबोध' बुद्धिहीन है। आज के व्यक्ति की आशाओं, आकांक्षाओं, प्रश्नों और समस्याओं का पूर्वपक्ष के रूप में भी कहीं इनमें जिक्र नहीं होता। 'उर्वशी' में थोड़ी-सी आधुनिकता की झलक है, इसलिए यह 'जनप्रिय' हो गई।

उधर प्रयोगवादी धारा के आन्तरिक विस्फोट और यूरोप व अमेरिका के प्रसिद्ध कवियों के साथ-साथ कदम मिलाकर चलने के ही उत्साह के कारण यह कविता बुरी तरह अपनी परम्परा से कटकर अलग हो गई है। नये किरान के आप्रहवश ये लोग साहित्य को रसात्मक तक मानने को प्रस्तुत नहीं हैं, अतः 'भावबोध' की दृष्टि से ये कवि अत्यधिक पिछड़े हुए कलाकार हैं। 'एनाटीमी ऑफ मानस' के लेखक की

तरह यदि हमारे आलोचक जब यह शिकायत करते हैं, तो उन्हें भी ये 'रागद्रोही' कलाकार नवीनता का दुश्मन बनार द देते हैं—इस पुराने मध्यययी (बन्धन, दितकर आदि) तथा 'एकदम' नए महारनियों के 'स्वधर्म' से विचलित न होने के दृष्ट से हिंदी कायम 'नवीनता', 'प्राचीनता' और 'नवप्राचीनता' की त्रिवेणी नहीं बन पाई बल्कि ये तीनों धारायें बरसाती नदियों की तरह अनाप-चनाप बहो जा रही हैं, कोई किसी की मुत्त नष्ट रहा है यह बविष्य अमनुमान से उत्पन्न बविष्य है, अनुकरण से उत्पन्न बविष्य अपना नहीं होना। अब कुछ कविता पूरहायेन है, और कुछ बविष्य की है, बतमान-काल में हमारी अपनी रचिता बहुत कम हो पा रही है, बविष्यमेतनीय काल की धर्चा न करना ही उचित है।

अब सबका पूरन मापदण्डों की उसी दंग की बहरत होती है, जिनकी सम्मता कुछ बरधों की है—भरत में पंडितराज जगन्नाथ की विशाल परम्परा में जो चितन है, विघेपकर 'प्रतिभा' और शब्द माधना से सम्बन्ध रखने वाला, उससे हम लाभ उठा सकते हैं और आज के सामाजिक मास्त्रों के प्रकाश में उसे धुड़ कर उसका प्रयोग कर सकते हैं। आचार्यों के सम्मुख प्रयागवाद से मिलने-जुलते काव्य के भी नमून थे, यह बात हमारे नये कवि नहीं जानत। यह सही है कि काव्य या साहित्य को लेकर प्रेरणा, अभाव, परिणाम आदि पर मूत्रात्मक चिन्तन ही मिलता है, किन्तु हम नए ज्ञान में लाभ उठाकर समोपित रूप में प्राचीन का प्रयोग कर सकते हैं, धूपदार के चिन्तन प्रवाह की नल्पना करन पर आश्चर्य होता है कि आज के भी बहुत से प्रयनों से पुराने लोग परिचित थे—

काव्यस्यास्य ध्वनिरिति कुपय समाम्नातपूर्व

स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी आलोचना

डॉ० रामगोपालसिंह चौहान

स्वातन्त्र्यता के बाद हिन्दी-आलोचना का बड़ी तेजी के साथ अनेक दिशाओं में विकास और विस्तार हुआ है। इस विकास का निम्न स्तम्भों में विवेचन प्रस्तुत किया जा सकता—

१. सैद्धान्तिक आलोचना,
२. शोधपरक आलोचना,
३. पाठ्य-ग्रन्थों की आलोचनाएँ,
४. पुस्तक-समीक्षा, और
५. समीक्षा-सिद्धान्तों के निर्धारण के प्रयास।

सैद्धान्तिक आलोचना के वर्ग में हम उस आलोचना को रख सकते हैं, जिसमें साहित्य-मूल्यांकन के विविध—समन्वयवादी, प्रगतिवादी तथा रूपवादी नई आलोचना—सिद्धान्तों के आधार पर नये-पुराने साहित्य की विविध कृतियों तथा प्रवृत्तियों और धाराओं का सैद्धान्तिक घरातल पर मूल्यांकन प्रस्तुत किया गया है। इस काल में इस क्षेत्र में प्रभूत कार्य हुआ है। वर्तमान साहित्य का मूल्यांकन तो इन धाराओं के आलोचकों ने पुस्तक तथा पत्र-पत्रिकाओं में लेखों के रूप में किया ही है, पुराने साहित्य का मूल्यांकन भी पर्याप्त मात्रा में किया गया है। पुराने साहित्य का मूल्यांकन विशेष रूप से समन्वयवादी धारा के आलोचकों ने ही किया है, यों प्रगतिवादी धारा के आलोचकों ने भी तुलसी, कबीर, सूर आदि कवियों का मूल्यांकन प्रगतिवादी सिद्धान्तों के आधार पर किया है; लेकिन बहुत कम। इनका बल अधिकांशतः आधुनिक साहित्य पर ही रहा है। रूपवादी नई आलोचना-धारा में सबसे कम काम हुआ है। उनका क्षेत्र अपने समानधर्मी साहित्यकारों की रचनाओं के मूल्यांकन तक ही सीमित रहा है और वह भी विशेषतः फुटकर लेखों या पुस्तक समीक्षाओं के रूप में ही। रामस्वरूप चतुर्वेदी

आलोचना के क्षेत्र में इस काल में नवीयता सिद्धान्तों की कोई आधारभूत नई स्थापना नहीं हुई। स्वतन्त्रता से पूर्व प्रगतिवादी नवीयता सिद्धान्तों की जो स्थापना हुई थी इस काल में मुख्यतः उसी या वर्तमान जीवन के नदम में सफ्टीकरण हुना है या फिर उसकी पुनर्व्याख्या हुई है। शिवदानसिंह चौहान, रामेश्वर राय, डा० रामवितास शर्मा, प्रभाकरचन्द्र गुप्त अमृत राय नामवरसिंह और विश्वम्भरनाथ उपाध्याय आदि ने इस दिशा में उल्लेखनीय कार्य किया है। शिवदान सिंह चौहान ने आलोचना के मान, साहित्य की परत आलोचक के दायित्व मूल्यमान की समस्याएँ, आलोचना में सौन्दर्य और सामाजिक मूल्य साहित्यकार की आस्था आदि विविध निदधों में नये जीवन और साहित्य के सदन में साहित्य और उसके मूल्यमान के सिद्धान्तों का व्यापक रूप में प्रतिपादन करने का प्रयास किया है। समन्वयवादी समीक्षा धारा में डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी आचार्य नन्द दुम्हारे वाङ्मय तथा डा० नगेंद्र सबसे अधिक सक्रिय रहे हैं। तीनों ने अपने-अपने तरीके पर भारतीय तथा पारश्चात्य समीक्षा सिद्धान्तों और समीक्षा निदधन्त की नवीन धाराओं में—डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने मानवतावादी आधार पर आचार्य नन्द दुम्हारे वाङ्मयी ने सामाजिक दायित्व के आधार पर और डा० नगेंद्र ने कला सौष्ठव के आधार पर—समानित रूप में नये जीवन-मन्दर्भों में साहित्य का दायित्व साहित्यकार की आस्था तथा साहित्य की कला आदि ने मूलभूत प्रश्नों पर अपने-अपने समीक्षा सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया है।

इस प्रकार हमारे विविध काल में साहित्य-मूल्यमान की यही तीन आधारभूत नैदान्तिक विचारधाराएँ हैं—समन्वयवादी प्रगतिवादी तथा रूपवादी नई आलोचना। उनके सिद्धान्तों के आधारभूत विचारों का मनेष में यहाँ प्रस्तुत करना सगत्र होगा।

समन्वयवादी धारा

समन्वयवादी शब्द के अर्थ में ही इस धारा की विशेषताएँ स्पष्ट हो जाती हैं। यह नाम हमने इसलिए रखा क्योंकि हिन्दी में आलोचका का एक ऐसा वर्ग है जो किसी-न किसी बिन्दु पर मस्कुन-काव्य-शास्त्र एवं पाश्चात्य काव्य शास्त्र के आधारभूत सिद्धान्तों तथा नये समीक्षा-सिद्धान्तों का गुणवाद्या की अनुरूपता में समन्वय कर साहित्य-मूल्यमान के सिद्धान्तों का प्रतिपादन करता है। इस वर्ग के सिद्धान्तों में सस्कृत-काव्य-शास्त्र के रस वक्रोक्ति शब्द शक्ति ध्वनि, अलंकार आदि के सिद्धान्तों को भी मूल्यमान का आधार बनाया गया है, तो अरस्तू के 'विरचन' (कंपोजिशन), लोजाइन के उदात्त सत्त्व द्वादश के प्रयोजनवाद से लेकर क्रोचे और आई० ए० रिचर्ड्स तक की भाष्यताओं के हिन्दी साहित्य की मूल आत्मा की अनुरूपता में स्वीकार योग्य तत्त्वों की स्वीकृति प्रदान की गई है। यह धारा मनोविज्ञान को भी स्वीकार करती है। इस धारा में भारतीय सस्कृति तथा व्यक्ति के मानवीय गुणों के आधार

पर साहित्य के प्रयोजन, साहित्य-निर्माण की प्रक्रिया, साहित्यकार के दायित्व—जैसे आधारभूत प्रश्नों पर समीक्षा-सिद्धान्तों का निरूपण किया गया है; और साथ ही साहित्य को सामयिकता से ऊपर उठकर मनुष्य के शाश्वत भावों और उदात्त गुण के चित्रण द्वारा व्यक्ति और समाज के सम्मुख एक आदर्श उपस्थित करके साहित्यिक दायित्व की पूर्ति करने के दृष्टिकोण का समन्वय भी किया गया है। इसके अतिरिक्त वर्तमान जीवन-संघर्ष में भारतीय परम्परा की अनुरूपता में नये जीवन-मूल्यों और नये आदर्शों की स्थापना में साहित्य के दायित्व-निर्वाह के दृष्टिकोण का समन्वय भी प्रस्तुत किया गया है। इस वर्ग के अनेक आलोचकों ने अनेक प्रगतिवादी सिद्धान्तों को भी अपनी स्वीकृति प्रदान की है और शिल्प के क्षेत्र में शब्द-शक्ति, छवि, रस, अलंकार आदि के साथ साहित्य के नये प्रयोगों को भी अपनी उदार स्वीकृति दी है। अभिप्राय यह है कि यह वर्ग साहित्य की 'वस्तु' और 'रूप'—दोनों में परम्परा-निर्वाह के आग्रह के साथ-साथ नवीनताओं को उदार स्वीकृति प्रदान करता है। यत्कि यों कहा जाय तो ज्यादा ठीक होगा कि 'वस्तु' तथा 'रूप' की नवीनताओं के बीज पुरानी मान्यताओं में खोज कर नये-पुराने का समन्वय प्रस्तुत करता है। इस वर्ग की साहित्य सम्बन्धी धारणाओं का निष्कर्ष निम्न रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है।

साहित्य का प्रयोजन किसी विशिष्ट राजनीतिक विचारधारा की पक्षधरता नहीं है, न साहित्य का उद्देश्य मानव को किसी विशिष्ट विचारधारा की चेतना देना है; बल्कि भारतीय संस्कृति के व्यापक मानवीय तत्त्वों की रागात्मक अनुभूति कराना है जो मानव में सात्विक और उदात्त भावों का संचार कर उसकी चित्तवृत्ति का संस्कार भी करती है और उसे रसानन्द भी देती है। वह राजनीतिक एवं आर्थिक संघर्षों की अपेक्षा सांस्कृतिक संघर्षों को साहित्य का विषय मानता है। साहित्य के विषय का क्षेत्र सामयिक जीवन की घटनाएँ और उनके आचार पर 'यह' या 'वह' चेतना देना नहीं है, बल्कि साहित्य का विषय तो सांस्कृतिक जीवन है और वह सामयिक जीवन का चित्रण व्यक्ति के जीवन की सांस्कृतिक भाव-धारा तथा सार्वभौमिक और सर्व-कालिक भावों के उन्मेष के लिए करता है। साहित्य के शिल्प एवं रूप की कलात्मकता पर भी यह वर्ग विशेष बल देता है और अभिव्यक्ति में परम्परागत उपकरणों पर विशेष आग्रह करता है। डॉ० नगेन्द्र, आचार्य नन्द दुलारे वाजपेयी तथा डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी के समीक्षा-सिद्धान्तों में अपने-अपने तरीके पर यह समन्वयवादी दृष्टिकोण दिखाई पड़ता है। उनके समीक्षा-सिद्धान्तों में मतभेद हो सकते हैं और हैं; लेकिन 'समन्वय' उनके समीक्षा-सिद्धान्तों की मूलभूत एकता का धरातल है। स्वतन्त्रता के बाद 'समन्वय' राष्ट्रीय उत्थान की ओर प्रगति की एक महत्वपूर्ण प्रवृत्ति रही है। सभी क्षेत्रों में नये-पुराने विचारों के समन्वय के प्रयास दिखाई पड़ते हैं। समन्वयवादी

१. 'साहित्य में आत्मनिष्पत्ति' (डॉ० नगेन्द्र के सर्वश्रेष्ठ निबन्ध)—डॉ० नगेन्द्र ।

की समीक्षा-पुस्तक 'नव लेखन'—इस दिना में एक मफ़्त प्रमाण कहा जा सकता है। इन रूपवादी नव-लेखन, जिसे 'नई आलोचना' का भी नाम दिया जा रहा है, के सिद्धान्तों का—आधुनिक उपयान, नाटक, कहानी, कविता आदि विविध साहित्य पर—प्रमाण कहा जा सकता है। रामस्वरूप चतुर्वेदी ने अपनी इस पुस्तक में वर्तमान साहित्य के मूल्यांकन के साथ-साथ 'नई आलोचना' के सिद्धान्तों का भी प्रतिपादन किया है।^१

इस काल के हिंदी में हुए शोध-कार्य में भी अनेक कृतियाँ और प्रवर्तनों का मित्र मित्र सिद्धान्तों के आधार पर तत्त्वपरक शोधस्तरीय समीक्षा प्रस्तुत की गई है। इस काल में हुए शोध-कार्य पर हम पृथक् रूप से विचार करेंगे; क्योंकि इस काल में शोध-कार्य इनकी विपुल मात्रा में हुआ है कि उस पर अलग से विवेचन करना ही संभव प्रतीत होता है। यहाँ केवल प्रसंग रूप में इतना ही कह देना पर्याप्त होगा कि शोध-कार्य में हिन्दी-आलोचना को समग्र रूप में समृद्ध बनाने का कार्य किया है। शोध-कार्य के अतिरिक्त इस काल में हुए शोधस्तरीय कार्य का भी हिन्दी-आलोचना को समृद्ध करने में महत्त्वपूर्ण योग है। संस्कृत काव्यशास्त्र के प्रायः समस्त महत्त्वपूर्ण ग्रंथों का अध्ययन तथा हिंदी भाष्य का प्रस्तुत करना निश्चय ही महत्त्वपूर्ण कार्य है। इस कार्य को सम्पन्न करने में डा० नरेन्द्र वा निवेदन, आचार्य विरवेरवर की योग्यता तथा हिन्दी अनुसंधान परिषद् दिल्ली तथा श्रीलम्बा प्रकाशन, बनारस का योगदान सराहनीय है। काव्यादग, काव्यालङ्कार सूत्र, ध्वन्यालोक, वक्रोक्ति जीवितम्, काव्य मीमांसा, औचित्य विचार-चर्चा, काव्य-प्रकाश, साहित्य-दर्पण, चंद्रालोक, कुबलयादनन्द, रस-गंगाधर, अमित्रव नारदी, नाट्य-दर्पण, अग्नि पुराण का काव्यशास्त्रीय अंग, आदि-आदि विपुल संस्कृत-काव्य शास्त्र आज हिन्दी में उपलब्ध हैं। इसे निरचय ही शोध-स्तरीय का महत्त्वपूर्ण कार्य कहा जायेगा। संस्कृत-काव्य-शास्त्र का अध्ययन प्रस्तुत करने के साथ-साथ पाश्चात्य काव्य-शास्त्र के अध्ययन का भी महत्त्वपूर्ण कार्य इस काल में हुआ है। इस प्रसङ्ग में डा० देवराज का 'रोमांटिक साहित्य-शास्त्र', डा० लीलाधर गुप्त का 'पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त' उल्लेखनीय हैं। भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य-शास्त्र तथा आधुनिक हिन्दी-समीक्षा-सिद्धान्तों का अध्ययन प्रस्तुत करते हुए बाबू गुलाबराय की कई रचनाएँ—'काव्य के रूप सिद्धान्त और अध्ययन' आदि भी प्रकाश में आई हैं। इस प्रसङ्ग में शिवदान सिंह चौहान की पुस्तक 'आलोचना के सिद्धान्त' उल्लेखनीय है। इसमें भारतीय, पाश्चात्य तथा आधुनिक हिन्दी के समीक्षा-सिद्धान्तों का विवेचन ही प्रस्तुत नहीं किया गया है, बल्कि प्राचीन भारतीय सिद्धान्तों की—विशेष रूप से रस-सिद्धान्त की बुनारूप नवीन व्याख्या भी की गई है।

१ हिन्दी नवलेखन—रामस्वरूप चतुर्वेदी।

पाठ्य-ग्रन्थों की आलोचना के क्षेत्र में इस काल में सबसे अधिक काम हुआ है। हिन्दी का प्रायः ही कोई पाठ्य-ग्रन्थ बचा हो, जिस पर सस्ते नोट्स-स्तर से लेकर गम्भीर विवेचन तक की आलोचना-पुस्तक न लिखी गई हो। एक-एक पाठ्य-ग्रन्थ पर कई-कई आलोचना-पुस्तकें प्रकाश में आई हैं। इनका मूल्य अधिकांशतः केवल विद्यार्थियों की परीक्षाओं तक ही सीमित है। इसी वर्ग में टीकाओं को भी लिया जा सकता है। इस काल में पाठ्य-ग्रन्थों की टीकाएँ भी प्रचुर मात्रा में लिखी गई हैं। जैसे तो प्रायः सभी टीकाएँ विद्यार्थियों के उपयोग को दृष्टि में रख कर ही लिखी गई हैं; लेकिन कुछ टीकाएँ साहित्यिक मूल्यांकन के स्तर की भी हैं। इस प्रसङ्ग में डा० वासुदेव शरण अग्रवाल द्वारा प्रणीत 'जायसो के पद्मावत की टीका' का उल्लेख किया जा सकता है।

पुस्तक-समीक्षा तो हिन्दी की सभी मासिक, साप्ताहिक और पक्षिक पत्र-पत्रिकाओं का एक स्थायी स्तम्भ बन गया है। पाठक और रचना के बीच सम्बन्ध स्थापित करने की दृष्टि से पुस्तक-समीक्षाओं का बड़ा महत्वपूर्ण कार्य है। पुस्तक-समीक्षाएँ जहाँ एक ओर रचना का मूल्यांकन करती हैं, वहीं दूसरी ओर पाठक का मार्ग-निर्देशन और उसकी रुचि का परिष्कार भी करती हैं। लेकिन अधिकांश पुस्तक-समीक्षाएँ बड़ी सतही और परिचयात्मक होती हैं। गम्भीर चिन्तन-परक सैद्धान्तिक पुस्तक-समीक्षाएँ के क्षेत्र में त्रैमासिक पत्रिका 'आलोचना' का निःसन्देह बड़ा महत्वपूर्ण कार्य रहा है।

समीक्षा-सिद्धान्तों के प्रतिपादन की दिशा में नई आलोचना के सिद्धान्तों के प्रतिपादन का कार्य इस काल की नई प्रगति कहो जा सकती है। 'नई कविता', जिसका विवेचन हम पीछे कर आये हैं, के समान ही साहित्य की हर विधा में 'नव लेखन' का विकास हुआ है। यह 'नई आलोचना' इन 'नव-लेखन' और 'नई कविता धारा' के मूल में व्याप्ता 'व्यक्ति-स्वातन्त्र्यवादी' विचार-दर्शन के आधार पर 'नव-लेखन' और 'नई-कविता' के भाव और शिल्प के मूल्यांकन का सिद्धान्त प्रस्तुत करती है। इस धारा के मानने वाले वर्तमान जीवन के संघर्षों का समाधान व्यक्ति की स्वतन्त्रता में देखने का प्रयास करते हैं। 'नई आलोचना' इसी दृष्टि की साहित्यिक परिणति है—जो नये साहित्य में इस जीवन-दृष्टि की अभिव्यक्ति का मूल्यांकन प्रस्तुत करती है। 'नई-आलोचना' के सिद्धान्तों के प्रतिपादन की दिशा में 'नई कविता', 'निकप' के लेख और सम्पादकीय, 'तार सप्तक' में अज्ञेय की भूमिकाएँ तथा कवियों के वक्तव्य, अन्य पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित लेख तथा त्रैमासिक 'आलोचना' के सम्पादकीय (धर्मवीर-भारती आदि के सम्पादन काल में) आदि के अतिरिक्त समीकान्त चर्चा की पुस्तक 'नई कविता के प्रतिमान', रामस्वरूप चतुर्वेदी की पुस्तक 'नव लेखन', धर्मवीर भारती की पुस्तक 'मानव मूल्य और साहित्य'—ठोस प्रयास कहे जा सकते हैं। प्रगतिवादी

हो पाया है। इन दोनों वर्गों की मान्यताओं में आज भी अन्तर बना ही हुआ है। डॉ० राम विनास शर्मा और ना प्रगतिवादी साहित्य को 'मदहारा' का साहित्य मानते हैं— साहित्य लिखने समय साहित्यकार को यह ध्यान रखना चाहिए कि वह मदहारा का सहयोगी साहित्य निर्मित करे। 'अथान् सबहारा बग के बतिरिक्त बग-बगम्य और वा बगम्य न पीड़ित जनता क जीवन-सपन का साहित्य प्रातिनीत साहित्य नहीं है ?' प्रातिवादी साहित्य को कबल 'सबहारा' का 'महयोगी' साहित्य मानना सबहारा और बग-बगम्य न पीड़ित बग बहुसंख्यक जनता क समान हितों में विराध उपस्थित कर जनता की समुक्त सपन छक्ति को कमजोर करना है और साहित्य को पुन सचीणताआ न जवड दना है। इसी प्रकार साहित्य आर्थिक सम्बन्धों की दन है^१ को स्वीकार करने का अर्थ यह मानना है कि—बग-विरोध ने भाने आर्थिक प्रभुत्व और बग-व्याधों को स्थापित करने के उद्देश्य की पूर्ति क लिय 'साहित्य-अर्थ' का निर्माण किया है। साहित्य क सम्बन्ध न यह धारणा नितान्त भ्रमभूतक है। साहित्य आर्थिक सम्बन्धों की देन है और यह आर्थिक सम्बन्धों से प्रभावित रहा है और रहा। दोनों स्थितियों में आधारभूत अन्तर है—जिसको डॉ० शर्मा न भ्रमवश एक ही मान लिया है।

ऐकिक प्रगतिवाद की मूल स्थापनाएँ सनाथ नहीं है। उन्हें सकीप बना दिया गया था और जब फिर वह साहित्य की प्रगतिशील चेतना का प्रतिनिधित्व प्राप्त करने की ओर अप्रसर हो रहा है। व्यापक रूप से मनुष्य की चेतना का प्रगतिकामी उत्सुकता (चाह वह किसी स्तर की प्रगतिकामी हो) दन न साहित्य की प्रगतिशीलता है। जो साहित्य किसी भी स्तर तक मनुष्य को सामाजिक प्राणी बनाता है और वर्तमान जीवन के सपनों में उसे हड तथा अविष्य की प्रगति के प्रति आस्थावान बनाता है मनुष्य-मनुष्य क बीच समानता पर आधारित स्नेहपूर्ण सम्बन्धों की स्थापना करता है और उसे आनन्द दकर उसमें जीवन के सौन्दर्य की अनुभूति जगाता है उसमें जीवन की लालसा उत्पन्न करता है तथा मनुष्यक जीने के लिए विषम परिस्थितियों से उस सपन की दृष्टता बता है वह सब प्रगतिशील साहित्य है, फिर चाहे वह बिना सबहारा बग की किसी नमस्था और सपन का हो। चाहे मध्यम वर्गीय परिवार की दीन-दुखी स्थिति का हो चाहे सामाजिक कट्टियाँ और कुरीतियों का चित्रण हो, चाहे प्रेम-वर्णन हो चाहे दार्शनिक विचारों का वर्णन हो और चाहे मूल-अमूल प्राकृतिक सौन्दर्य या नाव-सौन्दर्य का चित्रण हो।

प्रगतिवादी वा के आलोचकों में शिवदानसिंह चौहान ने इस काल में

१ साहित्य सन्देश—डॉ० रामदत्तास शर्मा, भाग २३, अंक १, पृ० २७।

२ वही, पृ० २६।

‘प्रगतिवाद’ की व्यापक उदार मान्यताओं की पुनः स्थापना करने का प्रयास किया है।^१ और प्राचीन भारत के काव्य-शास्त्र के विविध सिद्धान्तों के वस्तुपरक अध्ययन द्वारा मानव की भावनाओं का उत्कर्ष कर, व्यापक मानवीय एवं सामाजिक सम्बन्धों के घरातल पर व्यक्ति के व्यक्तित्व का विस्तार एवं उन्मेष कर मानव प्रेम, स्नेह, सोहार्द्र, दया, भयता, करुणा, सहयोग, परदुःखकातरता और जीवन के प्रति आस्था, जीवन के परस्पर अधिकाधिक बढ़ते सुखद सम्बन्धों की आकांक्षा, जीने की इच्छा, आत्म-विश्वास तथा भावी प्रगति के प्रति संकल्पशील विश्वास तथा प्रकृति और जीवन-सौन्दर्य के आनन्द में मस्त होकर जीने की इच्छा की प्रगतिकामी चेतना को प्राणी में बढ़ाबूल करने वाले प्राणवान साहित्य की सतत-प्रवाही अजल धारा के प्रवाह-क्रम में आधुनिक साहित्य की प्रगतिकामी चेतना-धारा के मूल्यांकन के लिए प्राचीन काव्यशास्त्र के साहित्य की प्रगतिकामी मूल आत्मा को उजागर करने वाले प्राणवान तत्त्वों को अपनाते हुए मूल्यांकन-सिद्धान्तों का प्रतिपादन करने की ओर ठोस और सशक्त कदम उठाया है। यह वस्तुतः मूल्यांकन-सिद्धान्तों को नये घरातल और नये क्षितिजों का विस्तार देना है।^२ उन्होंने रस को ‘कलाकृति का अन्तिम मूल्य’ स्वीकार करते हुए रस को ‘कला निमित्त और कला प्रभाव का एक सार्वजनीन और सर्वकालीन (शाश्वत) नियम’ माना है और ‘इसे अस्वीकार करने’ को अवैज्ञानिक कहा है।^३ यह सब प्रयास होते हुए भी प्रगतिवादी वर्ग में साहित्य सम्बन्धी मूल प्रश्नों पर सैद्धान्तिक मतभेद हैं और अपने वर्ग में ही सर्व स्वीकृत समीक्षा-सिद्धान्तों का निर्माण उन्हें अभी करना है।

रूपवादी नई आलोचना

‘व्यक्ति स्वातन्त्र्य’ के सिद्धान्तों को लेकर, साहित्य की जो धारा इस काल में विकसित हुई है और उसके जिन मूल्यांकन-सिद्धान्तों का प्रतिपादन हुआ है, उन्हें इस वर्ग में रखा जा सकता है। उसे ‘नई कविता’ या ‘नव लेखन’ के वजन और तर्ज पर ‘नई आलोचना’ का नाम भी दिया गया है।

यद्यपि अभी न तो इस धारा के समीक्षा-सिद्धान्तों का विधिवत् निर्धारण हुआ

१. देखिए—‘साहित्यानुशीलन’, ‘साहित्य की समस्या’, तथा आलोचना के भान-निबन्ध संग्रहीत निबन्ध—‘साहित्य की परस’, ‘आलोचना के भान’, ‘साहित्य-कार की आस्था’, ‘आलोचना में सौन्दर्य और सामाजिक मूल्य’ आदि
—शिवदानसिंह चौहान

२. आलोचना के सिद्धान्त—शिवदानसिंह चौहान।

३. साहित्य सन्देश—शिवदानसिंह चौहान, भाग २३, अंक १, पृ० २२-२४।

‘सिद्धान्तों को समन्वय की इसी प्रवृत्ति की साहित्यिक अभिव्यक्ति कहा जा सकता है।

प्रगतिवाद

‘प्रगतिवाद’ एक नई समीक्षा धारा के रूप में स्वतन्त्रता से पूर्व ही मान्य हो चुका था और प्रारंभ में लोगों ने आलोचना के द्वारा पाठ-बहुत मतभेदों तथा अन्तर के साथ स्वीकृति पा चला था। ‘प्रगतिवादी’ वर्ग के आलोचकों को छोड़कर अन्य वर्ग के आलोचक ‘प्रगतिवाद’ की मार्क्सवादी विचारधारा को न स्वीकार करते हुए भी जन-जीवन पर साहित्य के प्रभाव का आधार बनाकर जन-जीवन में उसने प्रगतिशील भूमिका का दृष्टि से ‘रचना की वस्तुगत समीक्षा के सिद्धान्तों को स्वीकार करने लगे थे। लेकिन धीरे-धीरे उसकी एकाग्रता उमरने लगी और स्वतन्त्रता के बाद तो ‘प्रगतिवाद’ और भी मकील ढाकर अपनी व्यापकता छोड़ बैठा। प्रगतिवादी वर्ग के बाहर के उसके सहगामी आलोचकों ने जो उस संकुचित मतवाद कहकर त्याग्य नहीं ठहराया, बल्कि प्रगतिवादी का के आलोचकों का ध्यान भी उसकी एकाग्रता और सक्रियता की ओर गया। ‘प्रगतिवाद’ साहित्य सम्बन्धी कुछ बुनियादी प्रश्नों—साहित्य क्या है, साहित्य का प्रयोजन क्या है, साहित्य किसके लिये है, साहित्यकार का दायित्व क्या है, साहित्य में भाव और अभिव्यक्ति, वस्तु और गित्य का क्या सम्बन्ध है? आदि तथा इनसे सम्बन्धित अन्य अनेकों प्रश्नों पर अपनी मान्यताएँ प्रस्तुत करता है।

स्वतन्त्रता के तुरन्त बाद ‘प्रगतिवाद’ साहित्य की व्यापक प्रगतिशील चेतना का उन्मेष न रहकर कम्युनिस्ट पार्टी की तत्कालीन नीतियों का उद्घोषक मात्र रह कर संकुचित हो गया। पार्टी की नीतियाँ और धोपचाओं की कलाबिहिन साहित्यिक अभिव्यक्तियों को ही धेड़ साहित्य घोषित किया गया। उस समय की प्रगतिवादी मान्यताओं का निष्कर्ष है कि—प्रगतिवादी साहित्य वह है जिसमें संबंधीत वर्ग के वर्ग-संघर्ष का चित्रण हो। सामाजिक कुरीतियों, रुढ़ियों, अंध-विश्वासों, मध्यवर्गीय जीवन की दीनता के चित्रण आदि को प्रगतिशील मानना सत्य है क्योंकि मध्यवर्गीय ज्ञानि-कारी वर्ग नहीं है। कला की बात करना—बुज्जबा मनोवृत्ति का द्योतक है और जो साहित्यकार पार्टी की नीतियों के आधार पर जनता की संघर्ष ज्ञानि की चेतना देने वाला साहित्य नहीं रचता, वह बुज्जबा और ज्ञानि विरोधी है।^१ इस प्रकार पार्टी

१. देखिए ‘नया साहित्य’ (सन् १९४८-४९ के अर्कों से)—डॉ० राम विलास शर्मा, नरोत्तम नागर तथा चन्द्रबती सिंह आदि के लेख।

विशेष की नीतियों से बांध कर प्रगतिवाद को अत्यन्त संकीर्ण बना दिया गया। इससे पूर्व हिन्दी की प्रगतिवादी धारा देश की जनता की राजनीतिक मुक्ति—विदेशी साम्राज्य से मुक्ति—तथा सांस्कृतिक मुक्ति—गताश्रुत लड़ियों, अन्व-विश्वासों आदि से मुक्ति—की व्यापक प्रगतिकामी, मानवीय और राष्ट्रीय चेतना की प्रगतिशीलता का प्रतिनिधित्व करने की गरिमा पा चली थी। वह इस मतवाद की जकड़वन्दी से दूट कर विखर गई और प्रगतिवाद एक निष्प्राण, सङ्कुचित साहित्य-धारा बनकर रह गया। प्रगतिवादी लेखों के अनेक सक्रिय लेखक तथा अन्य सहगामी और सहयोगी लेखक प्रगतिवादी धारा से अलग हो गए। शिवदान सिंह चौहान, सुमित्रा नन्दन पन्थ, राहुल, अरूण, रांगेय राघव, यशपाल आदि के साहित्य तथा विचारों की बड़ी कटु आलोचना की गई।^१ यह स्थिति सन् १९४८ तक रही। सन् १९५२ में प्रगतिवादी पक्ष के इस विखराव को दूर करने के लिए चीनी पैटर्न पर कुओ-मो-ओ, ल्यू-शाव-ची तथा माओत्सेतुंग के लेखों के आचार पर बड़े ही यांत्रिक ढंग से साहित्यिक संयुक्त मोर्चों की बात उठाई गई।^२

इसके बाद से ही प्रगतिवादी पक्ष की इस संकीर्णतावादी नीति के विपक्ष प्रगतिवादी वर्ग में संपर्प आरम्भ हुआ, जिसका प्रारम्भ करते हुए इन पंक्तियों के लेखक ने उन्हीं दिनों 'हंस' तथा 'नया साहित्य' में 'साहित्य की नई दिशा' नाम से दो एक-दूसरे के पूरक, लेख लिखे थे जो प्रगतिवादी धारा में संकीर्णतावादी प्रवृत्ति के विरोधी विवाद का सूत्रपात करने का आधार बने।^३ उसके बाद शिवदान सिंह चौहान, रांगेय राघव, गोपाल कृष्ण 'कौल', प्रकाश चन्द्र गुप्त तथा अमृत राय आदि ने 'प्रगतिवाद' में आई संकीर्णता का विश्लेषण करते हुए अनेक निबन्ध लिखे। उस समय से अब तक 'प्रगतिवाद' अपनी संकीर्ण नीतियों के प्रभावों (दूसरे साहित्यकारों पर पड़े प्रभाव, कि वह इस धारा से अलग हो गये, और वे अब तक इसे पार्टी-विशेष की साहित्यिक धारा मानते चले आ रहे हैं तथा वह अपने अन्दर इसे पार्टी-विशेष की साहित्यिक धारा मानते चले आ रहे हैं) तथा वह अपने अन्दर इसके पाटी-विशेष की साहित्यिक धारा मानते चले आ रहे हैं तथा वह अपने अन्दर इसके प्रभावों से मुक्त नहीं हो पाया है। प्रगतिवादी धारा दो वर्गों में बँट गई है, 'वे मार्क्स के सिद्धान्तों को तो प्रायः एकसा मानते हैं, किन्तु मान्यता और व्यावहारिकता के आधार पर दो वर्ग हैं। एक में, मैं [डा० राम विलास शर्मा] अकेला हूँ और दूसरे में 'श्री शिवदानसिंह चौहान, यशपाल, प्रो० प्रकाशचन्द्र गुप्त और नामवर सिंह, राहुल सांकृत्यायन, अमृत राय, डा० रांगेय राघव आदि हैं)' से मुक्त नहीं

१. देखिए इन साहित्यकारों पर डा० राम विलास शर्मा के लेख।

२. देखिए 'साहित्य में संयुक्त मोर्चा'—डा० राम विलास शर्मा का लेख।

३. देखिए 'साहित्य की नई दिशा'—राम गोपाल सिंह चौहान के निबन्ध—'हंस' तथा 'नया साहित्य', सन् १९५१।

४. साहित्य सन्देश—डा० राम विलास शर्मा, भाग २३, अंक १, पृ० २७।

है और न नामकरण ही स्थिर हुआ है, क्योंकि एक तो सृजनात्मक साहित्य में ही यह धारा अपना कोई निश्चित स्वरूप आधार तथा जीवन दृष्टिकोण प्रस्तुत नहीं कर सकी है और न नई राहों के जन्मेपन' होने की प्रेरणा से जीवन दृष्टिकोण, वस्तु-चयन तथा शैली शिल्प का रूप विधान सम्बन्धी नयी नयी मोड़ लेने के कारण अपना कोई स्वरूप ही स्थिर कर पाई है दूसरे—व्यक्ति स्वातन्त्र्य का सिद्धान्त के प्रति उनकी इमानदारी' शायद किसी एक सर्व स्वीकृत समीक्षा सिद्धान्त के निर्धारण का अना-वश्यक ही नहीं बरन् बसाधार व्यक्ति' की स्वतन्त्रता' पर उसे अकुल समझ वर्जित भी मानती है और तीसरे—अभी यह धारा नई है और अपने प्रयोग कास से गुजर रही है। फिर भी कुछ ऐसा आधार है जो इस धारा को एक मूल में बाँटने है, जिनके निष्पत्ति को मध्ये में निम्न प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

१—किसी विशिष्ट मानव की विशिष्ट क्षणों की विशिष्ट अभिव्यक्ति है। यह सामाजिक मूल्यों के बन्धना की कृत्रिमता से संबंधा मुक्त मानव की अन्तरचेतना की निबाध और अकृत्रिम अभिव्यक्ति है जो अपने में पूर्ण है। उस उसी रूप में दर्शना चाहिए, किन्हीं बाह्यारोपित मान्यताओं का आधार पर नहीं। सामाजिक मर्यादा-मूल्यों से जकड़े मानव को सामाजिक सीमा में जब अपनी 'कमजोरी', अनुपयोगिता' और 'लघुता' की अनुभूति होती है तो उस अनुभूति में व्यक्ति के जीवन भर की निपुण आई वेदना के विशिष्ट क्षणों की विशिष्ट अनुभूति की अभिव्यक्ति ही बता है। व्यक्ति की सामाजिक परिप्रेक्ष्य में अपनी कमजोरी', अनुपयोगिता' तथा लघुता' की अनुभूति से उत्पन्न वेदना' का अपनी सहानुभूति और सम्बेदना प्रदान करना—उस अभिव्यक्ति के सहो और न्याय-संगत मूल्यांकन का आधार है।

२—सामाजिक यज्ञताओं के विरुद्ध व्यक्ति के विद्रोह में निष्ठा तथा अपने व्यक्ति' के प्रति निष्ठा, अह के विकास में 'व्यक्ति' का 'अस्तित्व' के प्रमाण तथा उसके निजत्व की सीमा में व्यक्ति' के विकास' की प्रतिष्ठा।

३—चिन्तन तथा अभिव्यक्ति की नई-नई राहों का जन्मेपन'। भाषा, शैली शिल्प और रूप के नय-नये प्रयोग। चिन्तन तथा अभिव्यक्ति का रूप विधानों की परम्परा प्रवृत्ति से विद्रोह।

४—बला की बाह्यारोपण' से मुक्त रखने का आग्रह।

५—व्यक्ति में निजत्व' तथा निज की महत्ता' की चेतना देना। समाज की अपेक्षा में व्यक्ति की, सच की अपेक्षा में ईश्वर' की महत्ता की प्रतिष्ठा।

६—दीडिकता को महत्त्व ।

७—लेखक के लेखकीय व्यक्तित्व की स्वतन्त्रता ।

सामान्यतः यही निष्कर्ष इस धारा के समीक्षा-सिद्धान्तों का आधार भी प्रस्तुत करते हैं, जो तीनों सत्यों की भूमिकाओं, कवि-वक्तव्यों, नई कविता, आलोचना, निरूपण, नये पक्ष—आदि विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं की सम्पादकीय टिप्पणियों, लेखों, परिमल की विचार-नोटिष्ठों में पड़े गये लेखों आदि में बिखरे हुए हैं । पुस्तक रूप में इस धारा के समीक्षा-सिद्धान्तों को प्रस्तुत करने के प्रयास अभी न के बराबर ही हुए हैं । केवल चार पुस्तकें प्रकाश में आई हैं—‘नई कविता के प्रतिमान’^१, ‘मानव-मूल्य और साहित्य’^२, ‘नव-लेखन’^३ तथा ‘आत्मने पद’^४ । ‘नई कविता के प्रतिमान’ में हिन्दी की नई कविता को आधार बना कर परिप्रेक्ष्य की नवीनता, मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि, भाव-बोध के नये स्तर, सौन्दर्य-बोध के नये तत्त्व, धारार्थ के नये धरातल, मानव विशिष्टता और आत्म-विश्वास के आधार, प्रयोग, प्रगति और परम्परा, अहंवादी प्रवृत्तियाँ और सामाजिक दायित्व आदि प्रश्नों को लेकर व्यापक रूप से विचार किया गया है । ‘मानव-मूल्य और साहित्य’ में सम्पूर्ण साहित्य को आधार बनाकर साहित्य-समीक्षा को नई दृष्टि देने का प्रयास किया गया है । ‘नव-लेखन’ में चिन्तन के नये स्तरों का सार-तत्त्व प्रस्तुत करते हुए समीक्षा-सिद्धान्तों के प्रतिपादन के साथ-साथ प्रतिपादित सिद्धान्तों के आधार पर वर्तमान हिन्दी-साहित्य के विविध पक्षों का व्यावहारिक मूल्यांकन भी प्रस्तुत किया गया है । इसी प्रकार ‘आत्मने पद’ में भी समीक्षा के सिद्धान्तों को प्रतिपादित करने का प्रयास हुआ है ।

जहाँ अधिकतर यह सब प्रयास एक विचार-मन्थन के स्तर पर ही हैं, अतः उनमें परस्पर मतवैभिन्न्य तो है ही, एक लेखक की मान्यताओं के स्तर पर भी मत-वैभिन्न्य और अन्तर्विरोध मिलता है । इसलिए इस धारा के किन्हीं स्वीकृत और स्थापित समीक्षा-सिद्धान्तों का उल्लेख करना कठिन है, फिर भी उनकी निष्कर्ष निम्न रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है—

व्यक्ति-स्वातन्त्र्य को जीवन का सर्वोच्च मूल्य स्वीकार करते हुए इस वर्ग के आलोचकों ने साहित्य की नई मर्यादाओं की स्थापना की है । व्यक्ति को सामाजिक

१. नई कविता के प्रतिमान—लक्ष्मीकान्त वर्मा ।

२. मानव-मूल्य और साहित्य—धर्मवीर भारती ।

३. हिन्दी नव-लेखन—रामस्वरूप चतुर्वेदी ।

४. आत्मने पद—अज्ञेय ।

बाह्यारोपण विधि नियमों और व्यक्ति को समाज का जग मानकर उस पर नगाव गये अकुशो के विरुद्ध वैयक्तिक आन्तरिकता और अह की जाग्रति की चेतना देना इस जग की दृष्टि में साहित्य का प्रयोजन है। उनका कथन है कि सामाजिकता ने व्यक्ति की चेतना को कुठित कर दिया है। समाज के विभिन्न शिविरों की अपनी-अपनी मायताआ का आग्रह आज के मानव में भय का सन्चार करता है। व्यक्ति अपनी सामर्थ्य और शक्ति खोकर समूह और समाज का दास बन गया है। व्यक्ति को इस दासत्व से मुक्ति प्राप्त कर अपने स्व और अह का विकास कर अपने 'अस्तित्व' की प्रतिष्ठा करने की बौद्धिक जागरूकता देना ही साहित्य की नई मर्यादा है। साहित्यकार को मानव अस्तित्व की गहन परतों से उतर कर उसकी रक्त शिराओं में बहने वाले नय और साहस के सघष में नय को पराजित करना है उसके छोटे-छोटे क्षण में जीवन प्रक्रिया जो उद्बुद्ध करना है उसकी भावनाओं के सूक्ष्म-से-सूक्ष्म तन्तु में स्फुरित होने वाले मानवीय मूल्य की विशदता को पहचानना है, यही नहीं, वरन् उसे इस सफट-काल के उमड़े-गुलड़े हुए अडम्बरित प्लावनोत्तर सामाजिक ढाँचे में हर एक भटके हुए व्यक्ति की जीवन प्रक्रिया में अपना रागात्मक सम्बन्ध स्थापित कर उसके जीवन के क्षणा को स्वयं और उसके द्वारा की गई मूल्यों की निजी छोज और उसके विनाश के मम का समय देना है और इन समस्त उपरम्यदा को साहसपूर्वक मानव इतिहास के नय और सबसे पूष, प्राजल और प्रकाशमान युग की ओर प्रेरित करना है।^१ भारतीय न विदेशी विचारकों से लेकर गाँधी विनोबा और गीता तक के उद्धरणों के साक्ष्य पर व्यक्ति के स्व^२ के उन्मेष और व्यक्ति-स्वातन्त्र्य को मूलभूत जीवन मूल्य सिद्ध किया है। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य को जीवन-मूल्य स्वीकार करते हुए इन जग के आलोचकों ने साहित्य में नये परिप्रक्ष्य अनुभूतियों के नये रूपांतरण मोक्ष-बोध के नय बरातन बौद्धिक जागरूकता, यह प्रकार के विविध विधानों की अस्वीकृति यथाय के नये धरातल^३ को स्वीकार करते हुए माना है कि नई कविता सामाजिक स्तर पर भी मानव की व्यक्ति निष्ठा को स्वीकार करती है। व्यक्ति की निष्ठा व्यक्ति की अनुभूति तथा व्यक्ति की विशिष्टता, जो प्रत्येक कला की चेतन शक्ति है उन सभी भाव-स्तरों को अपना निजी स्वर प्रदान करती है। यह स्वर उस आत्मबोध का प्रतिष्ठित स्वर होता है जिसमें बाह्य आरोपण की अपेक्षा आत्मानुभव पर अधिक 'आस्था व्यक्त की जाती है।'^३ विचारों के क्षेत्र में राजनीति का प्रवेश सामाजिक चित्रण में नव्य यथायवादी दृष्टि और शिल्प की

१ 'मानव, आस्था और मूल्य' (मानव, मूल्य और साहित्य)—धर्मवीर भारती, पृ० १३८।

२ नई कविता के प्रतिमान—सहमीकान्त वर्मा, पृ० ३२, ३५, ६२, १०५ आदि।

३ वही, पृ० ४०।

दृष्टि से संघटन नव-लेखन की मौलिक मान्यताओं में से है।^१ यथार्थ के नाम पर मात्र कुरूपताओं का वर्णन अथवा सामाजिक यथार्थवाद के अन्तर्गत सम्भाव्य उज्ज्वल भविष्य का चित्रण—इन दोनों ही पद्धतियों को नव लेखन में पक्षधर और खंड सत्य के रूप में माना गया है। “सम्पृक्त और समग्र चित्र को प्रस्तुत करना नव्य यथार्थवाद का मुख्य उद्देश्य है।”^२ “रस-बोध की स्थिति अपने आप में आधुनिक मनोवृत्ति के अनुकूल नहीं है। साहित्य का दायित्व अब मूलतः रुचिर होना ही नहीं है। अपने नये दायित्वों के निर्वाह में भी नया साहित्य अपनी रुचिरता जिसनी बनाये रख सके वह अच्छा है, पर अन्ततः नये भाव-बोध के सम्मुख प्राचीन ढंग की रसप्राप्तिता महसूस नहीं पा सकेगी।”^३ “आवेग, आवेश उत्साह तथा दया सम्भवतः वर्तमान सन्दर्भ में अनावश्यक-से हो चले हैं।.....प्रजातन्त्र की मौलिक मान्यताओं से विकसित नई कविता को इसीलिए मूलतः बौद्धिक रहना है।”^४ “बौद्धिक दृष्टिकोण की समुचित अभिव्यक्ति गद्य के माध्यम से ही हो सकती है, और यही कलात्मक विकास की नई दिशा भी है। उपकरणों का सूक्ष्म होना, कला की श्रेष्ठता का स्रोतक है।.....” इस दृष्टि से कविता ने भी अपने उपकरणों को सूक्ष्मतर बचाया है। पहले तुक का आग्रह छोड़ा गया, फिर छन्द का और अब सम्भवतः ध्वन्यात्मक लय को भी कविता के लिये अनिवार्य नहीं माना जा सकता।.... नई कविता के शिल्प का दूसरा पक्ष है—विश्व-विधान।^५ “नई कविता की प्रयोगशीलता का पहला आयाम भाषा से सम्बन्ध रखता है।.....प्रत्येक शब्द का प्रत्येक समर्थ उपयोग उसे नया संस्कार देता है। इसी के द्वारा पुराना शब्द नया होता है—यही उसका कल्प है। इसी प्रकार शब्द ‘वैयक्तिक प्रयोग’ भी होता है और प्रेयण का माध्यम भी बना रहता है, बुरह भी होता है और बोधगम्य भी।....प्रयोक्ता के सम्मुख दूसरी समस्या सम्प्रेष्य वस्तु की है।.... कहीं तक कवि नई परिस्थिति को स्वायत्त कर सका है (आयत्त करने में रागात्मक प्रतिक्रिया भी, और तत्त्वजन्य बुद्धि-व्यापार भी है जिसके द्वारा कवि संवेदना का पुतला भर न बना रहकर उसे वश में करके, उसी के सहारे सबसे ऊपर उठकर उसे सम्प्रेष्य बनाता है), इसी से हम निश्चय करते हैं कि वह कितना बड़ा कवि है और फिर सम्प्रेषण के साधनों और तन्त्र (टेक्नीक) के उपयोग की पड़ताल करके यह भी देख सकते हैं कि वह कितना सफल कवि है।”^६

१. हिन्दी नव-लेखन—रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ० १६८।

२. वही, पृ० १६६, २०२।

३. वही, पृ० २०१, २०२।

४. वही, पृ० ८०।

५. वही, पृ० ८२।

६. तीसरा सप्तक (धूमिका)—अन्वेष।

भारतीय साहित्यशास्त्र और पश्चिमी समालोचना

विद्यनाथप्रसाद मिश्र

साहित्य हृदय का हृदय से व्यवसाय है। साहित्य का निर्माण हृदय की प्रेरणा उसकी अनुभूति द्वारा होना है इसलिए उसको ग्रहण करने के लिए भी हृदय चाहिए। जो सहृदय न होया वह साहित्य के निर्माण में प्रवाहित अन्तर्धारा में अपना मेल नहीं मिला सकता। वह समान हृदय वाला होता है दूसरे के हृदय के समान उसका हृदय हो जाया करता है। प्रश्न होता है कि क्या सहृदय केवल किसी हृदय में उठी अनुभूति का अनुभव करके ही विरत हो जाता है? सहृदय की काव्यानुभूति में दो स्थितियाँ होती हैं। कबल अनुभव करने रह जाना अथवा अनुभूति का हृदय प्रति अभिव्यजन करना। दूसरे अनुभूति के अनन्तर उसकी विवेचना भी करना। पहले को भावुक और दूसरे को भावक कहते हैं। साहित्य क्षेत्र में जब भावक का जागमग होता है तो शास्त्र निर्माण का बीजकण हो जाता है। भावक भावुक की भाँति साहित्य या काव्य के समक्ष न मे अविवारित रमणाय उद्गार नहीं करता। वह बहुत सोच विचार कर बातें कहता है। स्थापनाएँ करता है। वह निर्माता निमित्त और ग्रहीता सबका विचार करता है। वह यह बतलाता है कि निर्माता के लिए क्या-क्या अभीष्ट है ग्रहीता के लिए क्या-क्या साध्य है तथा निर्माता के लिए क्या-क्या त्याग्य है। ग्रहीता के लिए क्या-क्या असाध्य है जो प्रयोजनार्थ सप्राप्त है अथवा जो निष्प्रयोज्य और त्याग्य है उसका रूप या धर्म क्या है^१ इस प्रकार वह निर्माता का भी हितशासक होता है^२ और ग्रहीता का भी। शास्त्र इसी से साहित्य के लेन-देन में हितसाधना या हितशासना करता है—देन वाले की भी ओर लने वाले की भी। यह हितशासना सुविचारित होती है। इसमें किसी प्रकार का राग द्वेष नहीं होता। भावक की कृति विचारित सुस्थ होती है। वह शासक होता है।

१ 'प्रवृत्तिश्च निवृत्तिश्च पुंसां येनोपविश्यते
तद्वर्माश्चोपदिश्यन्ते शास्त्रं शास्त्रविदो विदुः।

२ शास्त्रस्य हितशासकत्वम्।

साहित्य पहले वनता है, शास्त्र उसके अनन्तर। पर शास्त्र बन जाने पर साहित्यकार के लिए उसका अवलोकन बांछनीय होता है, अनिवार्य हो जाता है। बिना शास्त्र की प्रज्ञा के उसकी उपज्ञा शासित नहीं होती, व्यवस्थित नहीं रहती। काव्य मार्ग कठिन मार्ग है, काव्यास्वाद विपास्वाद है, यदि शास्त्ररहस्य का मनन-चिन्तन नहीं किया गया।^१

कवि या निर्माता के लिए केवल शक्ति अपेक्षित नहीं है। निपुणता और अभ्यास की भी अपेक्षा है। निपुणता लोक, काव्य, शास्त्र आदि के अवलोकन से आती है। जो साहित्यविद्या में बिना श्रम किए किसी काव्यनिर्माता की निर्मिति को देखने-समझने में प्रवृत्त होते हैं उनके सामने कवि के गुण कुण्ठित हो जाते हैं।^२ साहित्यविद्या में श्रम करने ज्ञाता कवि के गुणों में ज्ञान बढ़ा देता है।

साहित्यशास्त्र का इतना महत्त्व होते हुए भी किसी निर्माता का शास्त्रस्थिति के संपादन में प्रवृत्त होना बांछनीय नहीं। ऐसे ही शास्त्र के चिंतन-मनन का अभ्यास करने पर भी प्रहीता को काव्य में शास्त्रस्थिति संपादन का अनुसंधान नहीं करना चाहिए। शास्त्र मार्ग-निर्देशन के लिए है। उसके विशेष आग्रह से काव्य बिगड़ता है और उसके विशेष हठ से कवि की स्वच्छंदता का अपहनन होता है।

हिन्दी को साहित्यशास्त्र रिकश में मिला। हिन्दी के मध्यकालिक कर्ताओं ने शास्त्रस्थिति संपादन की इच्छा इतनी प्रबल कर दी कि उनकी रचना में रमणीयता की स्थान-स्थान पर कमी होने लगी। वाप-दादों की जो सम्पत्ति मिली, उसे ऐसे व्यापार में लगाया जिसमें मूल की भी हानि होने लगी, फल यह हुआ कि न कर्ता के हाथ विशेष लगा, न आहूक के हाथ ही। यदि संस्कृत में साहित्यशास्त्र सुरक्षित न होता तो हिन्दी के मध्यकालिक वाचार्य नामधारी महानुभावों के सहारे उसका वास्तविक अनुशीलन-मनन-चिन्तन असम्भव नहीं तो कठिन अवश्य हो गया था। सहस्रों वर्ष की इस कमाई को हम खो नहीं बैठे थे तो बहुत कुछ देकार अवश्य रखा था। हिन्दी के मध्यकालिक कर्ताओं को साहित्यशास्त्र की आवश्यकता इसलिए नहीं हुई थी कि उसके चिन्तन-मनन में विकास करना है। उनकी फुटकल या मुक्तक रचनाओं का महल ढठने में काव्य-शास्त्र ने गारे का काम किया। रत्नों को फूँक-

१. संसक कहते हैं—

अज्ञातप्रादित्यरहस्यमुद्रा ये काव्यमार्गे द्योतेऽभिमानम् ।
ते गारुडोयान्तधीत्य भन्वान् ह्यन्ताह्लास्वादनमारमन्ते ॥^३

—श्री कंठचरित

२. कुण्ठरवमाप्ति गुणः कवीनां साहित्यविद्याश्रमवर्जितेषु ।

फूक कर चूना और बरी बनाई गई। अन्धे-अंधे महल बने, बसने योग्य कम, देगन-दिवान योग्य अधिन। पर उसके सभार का दखकर यह नाई नहीं यह सुनता कि हमारे पास जायदाद कम है बाप-दादो को नमाई नहीं है। हम अपनी गम्पति-ममृष्टि का कोई उपयोग प्रयोग नहीं जानते। हममें लग जान का मुपरिणाम यह हुआ कि हमने अपने इ नहीं खाया। फारसी का राजनीतिक जदब-कायदा बाहू जितना सीमा हो पर उसका माहिलिया जदब-कायदा नहीं लिया। उनसे जो मजबूत हम रखी उसका अपने इस में अभिव्यक्ति भर कर दिया। सम्पूर्ण का साहित्यशास्त्र की अपघा-जवश्यकता हिन्दी से पहले की किसी भी भाषा को एक प्रकार से नहीं हुई थी।

हिन्दी का साहित्यशास्त्र का रिकष इसी से गांधे सस्कृत से मिला, प्राकृत या अपभ्रंस से नहीं। प्राकृत और अपभ्रंस में से प्राकृत सस्कृत के साथ है, अपभ्रंस हिन्दी या देशी के साथ। मस्कृत प्राकृत का युग है। वही भाषाभेद है, साहित्यभेद नहीं। भाषा-भेद का कारण प्राकृत के व्याकरण अवश्य पृथक् बने पर साहित्यशास्त्र पृथक् नहीं बना। प्राकृत का बाप सस्कृत में बने शास्त्रीय प्रथा में ही चल जाता था। यही ठक कि पिंगल-भेद भी नहीं था। गांधा प्राकृत को विपन्न होने पर भी आयी से भिन्न नहीं है। यदि कोई यह कह कि गांधा से ही आयी बनी तो भी इतना ही पिंगलभेद है, अन्यत्र पिंगलभेद नहीं। पर अपभ्रंस से पिंगलभेद आ हो गया। मस्कृत प्राकृत में वग-वत्तो का प्रयोग होता था गांधा अर्थात् वे अतिरिक्त। अपभ्रंस से मात्रावृत्ता का प्रयोग प्रधान हुआ। वग वृत्ता में नुण्ठ अपठित न था, अपभ्रंस के मात्रा-वृत्ता की नादत्व की वृद्धि अपेक्षित हुई। नुण्ठ की योजना हुई। पर साहित्यशास्त्र सस्कृत का ही रहा जनों ने व्याकरण का सहारा लेकर अपभ्रंस का प्रयोग बहुत किया, पर साहित्यशास्त्र सस्कृत का ही रहा। हाँ प्राकृत की नीति सस्कृत की साहित्य शास्त्र-सम्बन्धी धरोहर पर ही वह अवलम्बित नहीं रहा, उसने अपने माध्यम से भी उसे प्रस्तुत करने का कुछ प्रयास किया। पर वही भी साहित्यशास्त्र के लखक या अनुवक्त गिने-घुने ही हैं। जैनों के प्रथा का सहारा हिन्दी वालों ने नहीं लिया, हिन्दी वालों के लिए वे मुलम ही वहाँ थे, ग्रामगारा में बंद पड़े थे या जनक पुत्रों के घरों में ही बैठने से छुलते थे। लोकप्रवाह में वे नहीं आए। अर्थात् व्याकरणभेद और पिंगलभेद होने पर भी साहित्य भेद नहीं हुआ।

साहित्य का निर्माण इस देश में बहुत प्राचीन है। साहित्यशास्त्र का निर्माण भी बहुत प्राचीन है। एक ओर वात्मीकि पर तो दूसरी ओर भरत पर दृष्टि जाती है। वात्मीकि ने काव्य अर्थात् थय्यकाव्य का निर्माण किया, भरत ने नाट्यशास्त्र या दृश्य काव्यशास्त्र का विवेचन किया। वात्मीकि की रामायणीय तथा कुशीलव ने गाकर सुनाई, कुशीलव अभिनेता को भी कहते हैं। नाट्यशास्त्र में बलकारों का भी विचार है जो थय्यकाव्य के लिए भी उपयोगी है। जैसा निर्माण में काव्य और

नाट्य अथवा श्रव्यकाव्य और दृश्य काव्य दो प्रवाह हैं वैसे ही साहित्य-शास्त्र की भी उभयविध धारा है। एक वह है जिसमें शब्दार्थ के चाक्षत्व के उत्कर्ष का विचार होता आया। दूसरी वह जिसमें शब्दार्थ की रसवत्ता का विचार प्रमुख हुआ। पहली धारा का सम्बन्ध मूलतः श्रव्यकाव्य से है, दूसरी मूलतः दृश्य काव्य से सम्बद्ध है। आगे चलकर दोनों धाराएँ मिल गईं। पहली धारा काव्य के वाक्यपन का विचार करती है, वह वक्रोक्ति या अतिशयोक्ति पर अधिक ध्यान देती है। उनके यहाँ काव्य की विशिष्ट पदरचना का विभाजन यक्षता या अतिशयता से होता है। पर वक्रोक्ति के अतिरिक्त भी वाङ्मय होता है। उसको स्वभावोक्ति कहा गया। दण्डी ने स्पष्ट ही कहा कि वक्रोक्ति और स्वभावोक्ति के भेद से वाङ्मय दो प्रकार का होता है। पर इस स्वभावोक्ति का विस्तृत विचार नहीं किया, जाति-स्वभाव कहकर उसे छोड़ दिया। स्वभावोक्ति विभाजक धारा नहीं थी। उधर दृश्यकाव्य में रस का विचार प्रमुख हुआ। पहले प्रवाह ने निर्माता पर अधिक ध्यान दिया, निर्मित पर विशेष दृष्टि रखी, वर्णना का प्रमुख विचार किया। दूसरी धारा चर्चणा के चिन्तन में लगी। निर्माता व्यक्ति से ग्रहीता जाति पर उसका ध्यान विशेष रहा। दृश्य काव्य में स्वभाव की योजना स्थान-स्थान पर करनी पड़ती थी, पर इनकी दृष्टि रस पर थी। इसलिए उक्ति के रूप में उसकी विचारणा नहीं हुई, व्यक्ति के रूप में हुई। नेता के प्रपंच में स्वभाव का कुछ विचार आया, जितना रस के विवेचन के लिए अनिवार्य था। नेता के धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरस्मित और धीरप्रसात भेदों में सर्वथ 'धीर' शब्द ध्यान देने योग्य है। यह रस की दृष्टि के कारण है। इसी में नायिका भेद का भी प्रपंच है। श्रव्यकाव्यप्रवाह या चाक्षत्वप्रवाह में से हिन्दी में वक्रोक्ति मत का विचार एकदम नहीं, यहाँ तक कि वक्रोक्ति अलंकार का स्वरूप, वक्रुचक्रोक्ति का निरूपण, भी संस्कृत आलंकारिकों से भिन्न हो गया। वाच्य से व्यंग्य की ओर चले गये हिन्दी वाले। रीति-मत का विचार भी सर्वांगनिरूपण के साथ ही साथ है, वह भी अधिकतर छोड़ दिया गया है। अलंकारों की उपनामिकादि वृत्तियाँ ही ली गईं। अतः अलंकार-मत ही यहाँ ग्रहीत हुआ। अन्य सबको रीतिकाल के आचार्यों ने छोड़ ही दिया।

दृश्यकाव्यप्रवाह में ध्वनि का विचार पृथक् नहीं, काव्यांगों के साथ ही है। रस-सम्प्रदाय प्रमुखता से आया। उनकी दो शाखाएँ हैं, जो संस्कृत में मानुभट्ट की दो पुस्तकों 'रसमंजरी' और 'रसतरंगिणी' से स्पष्ट हैं। एक रसभाव का विचार, दूसरे नायकनायिका भेद का विचार। रसभाव-विचार में भी रसरस शृङ्गार का विचार प्रमुख हुआ। समुण भक्ति संप्रदाय की बहुत सी बातें लेकर भी माधुर्यादि भावों के विचार में ये लोग नहीं पड़े, उज्ज्वलनीलमणि, भक्तिरसामृतसिन्धु से अपना सम्बन्ध नहीं जोड़ा। जितना सरल-सुबोध सर्वग्राह्य हो सकता था उतना ही लिया। फ़ारसी-साहित्य से प्रेरणा ही ग्रहण की गई। कई काव्यप्रवृत्तियाँ ली गईं, पर...उसके

साहित्यशास्त्र से नाई सम्बन्ध नहीं जोड़ा गया। फारसी-साहित्य का सरापा लो आया, पर अदब-नायदा नहीं छाना। जो कुछ आया वह भारतीय प्रवाह में मिन गया, हिन्दी-साहित्य अनेक ब्राह्म प्रवृत्तियों का समेटा चन रहा था। जनता में बाह्य-भासा, शास्त्रीय प्रवाह में पद्धन्तु और फार्मा सुगंध से जिसतन फिर नवजित का ग्रहण हुआ। पर साहित्यशास्त्र का विवचन अपना ही रहा, उसी में से अपन अनुकूल चुनाय कर लिया गया। इस साहित्यशास्त्र का उपयोग समालोचना के लिए बहुत धाबा होता था। ज्ञान वृद्धि के लिए, परम्परा की जानबारी के लिए, लक्ष्यों के स्वरूपबोध के लिए ही इसका अधिक उपयोग होता रहा। वहाँ-वहाँ थोड़ी आलोचना भी मिलती है, विगपना टीकाजा में।

अब समालोचना पर आइए। समालोचना हिन्दी को विषय में नहीं मिली। यह स्थानान्तरप्रवाह या वनम है जो अंग्रेजों के माध्यम में पश्चिम से आई। सिद्धान्त और व्यवहार इसके दो पहलू हैं। सिद्धांत में मानान्वय जाति का विचार रहता है, व्यवहार में विदेश की उसी के आधार पर छानबीन की जाती है। इसमें व्यवहारगत प्रबन्ध है। पश्चिमी आलोचना का भी अपना बड़ा प्राचीन इतिहास है। यूनान और रोम ऐसे प्राचीन देशों की संस्कृति के विरासत के बीच उसका विकास हुआ है तथा अफलातून एवम् जरस्त्रू ऐसे मनीषियों की विचारपरम्परा से उसका सम्बन्ध है। उसका विकास महत्त्वपूर्ण हुआ। वहाँ मिले नवीन विचारसरणियों सामने आती रहती हैं। साहित्य की कृति के ही नहीं, आलोचना समालोचना के भी विविध प्रवाह वहाँ चल पड़े हैं। उत्तम बहुत उपयोगी बातें हैं। उनका अपने साहित्य के अध्ययन में आना श्रेयस्कर है। पर उनकी अनुकृति समालोचना में भी करने का परिणाम यह है कि आलोचना निमित्तपम्बमायी नहीं होती। अपिचर निमित्त को सामने रखकर समालोचना नहीं जाती। आलोचना को ही ध्यान में रखकर निमित्त का अवलोकन-पम्बधन होता है। यद्यपि हिन्दी में अनाधुन निर्माण हो रहा है, पर उसमें अपनी विमेषताएँ भी उभर रही हैं, ऐसी विमेषताएँ जिनका उल्लेख पश्चिमी आलोचकों ने अपनी विकाससर्पण में नहीं किया है। पर पश्चिमी आलोचना का पदानुसरण करने का फल यह है कि यहाँ नया आलोचनाशास्त्र नहीं बन पा रहा है।

आधुनिक युग में अंग्रेजी-साहित्य के सम्पर्क में आने से हिन्दी साहित्य में केवल साहित्य की विविध शाखाओं की सृजना का ही विस्तार नहीं हुआ, उन शाखाओं और प्रवृत्तियों के विचार के लिए अंग्रेजी-साहित्य की आलोचना का भी सहारा लिया जाना लगा। मप्रति अंग्रेजी साहित्य-समालोचना की जितनी जानबारी पठित व्यक्ति को होती है उसी साहित्यशास्त्र की नहीं। जब हिन्दी में साहित्यशास्त्र का नूतन विचारान्ध्र नहीं हुआ, सारा विचार संस्कृत से ले लिया गया, उसी प्रकार समालोचना के लिए भी नूतन विचारान्ध्र प्रायः नहीं के समान दिखाई देता है।

अंग्रेजी में जो विचार वहाँ के आलोचकों ने किए हैं उन्हीं की सफरणी अधिकतर होती रहती है। अंग्रेजी-साहित्य में समय-समय पर जो नई-नई पद्धतियाँ चलती हैं उनका अनुकृतिरूप में ग्रहण और उसके लिए उनकी आलोचना का अनुग्रहण होता या रहा है। जितने प्रकार के बाद वहाँ दिखाई पड़ते हैं उतने प्रकार के बाद यहाँ भी आ जाते हैं। शास्त्र शासन का भी कार्य करते थे। समालोचना से शासन का कार्य बन्द हो गया। शास्त्र कर्ता-निर्माता की भी सहायता करता था, पाठक-श्रोता-ग्रहीता की भी सहायता करता था। समालोचना का सम्बन्ध कर्ता-निर्माता से उतना अधिक नहीं जितना ग्राहक-सामाजिक से। आधुनिक युग में अनुसंधान के उद्देश्य ने भी विलक्षण स्थिति उत्पन्न कर रखी है। अनुसंधान करने वाला नूतन तथ्योपलब्धि और नूतन व्याख्या से जितना सम्बन्ध रखता है उतना समालोचना से नहीं। समालोचना की आवश्यकता जनता को उतनी नहीं है जितनी अध्ययन करने वाले परोक्ष-भियों को। फल यह हुआ है कि आलोचना लिखने वाले अनेक हो गये हैं, नये-नये पैतरे से एक ही साज-सज्जा सामने आ रही है। समालोचना का गम्भीर विचार करने वाले गिने-धुने ही हैं।

इधर संस्कृत साहित्यशास्त्र के प्रमुख ग्रन्थों के अनुवाद प्रकाशित हुए हैं जिनसे एक लाभ यह अवश्य हुआ कि संस्कृत साहित्यशास्त्र के सम्बन्ध में बहुत-सी अटपटोंग उत्तियाँ बन्द हो गई या बन्द होती जा रही हैं। पर साथ ही दूसरा नया प्रवाह चल पड़ा है, साहित्यशास्त्र का वैज्ञानिक विश्लेषण। वैज्ञानिक विश्लेषण उपयोगी है, पर सबको उसमें ह्रास नहीं डालना चाहिए। उसके वैज्ञानिक विश्लेषण का परिणाम यह है कि साधारणीकरण की विलक्षण व्याख्याएँ होने लगी हैं, गुणों का विलक्षण विवेचन होने लगा है। भारतीय साहित्यशास्त्र के ऐतिहासिक विकास का विचार पृथक् ही रखना चाहिए। पश्चिमी समालोचना के साथ उसको मिलावा या उसमें पश्चिमी समालोचना को जोड़ना मंगलकारी न होगा। भारतीय साहित्यशास्त्र का अध्ययन अवश्य हो और अनिवार्य हो, पर उसमें पश्चिमी मेल मिलाकर उसे बिगाड़ा न जाय। साहित्य-शास्त्र के अध्ययन की पराङ्मुखता का परिणाम समालोचना के युग में यह है कि आलोचना-शास्त्र अपना नहीं बन रहा है। हिन्दी के मध्यकाल में कवियों ने अनेक उत्तिर्था ऐसी कहीं जिनके आधार पर भ्रमंकार के क्षेत्रों में नूतन विचारसरणि का संकेत किया जा सकता था, पर उस समय किसी ने ऐसा नहीं किया। संप्रति अंग्रेजी की प्रेरणा से साहित्य की जित-जित शाखाओं में निर्माण हो रहा है, उन-उन का विवेचन आलोच्य ग्रन्थों के विश्लेषण से कम, अंग्रेजी समालोचना के ग्रन्थों के आधार पर अधिक हो रहा है। जब तक नया आलोचना-शास्त्र नहीं बनता हिन्दी के कर्तृत्व का ठीक-ठीक अध्ययन तो हो ही नहीं सकता, आलोचना के कर्तृत्व को संस्कृत साहित्य-शास्त्र और पश्चिमी आलोचनाशास्त्र की बहुत बड़ी चुनौती भी बन रही है।

नैतिकता से बना सम्बन्ध है। यह इसका विवक्ष्य विषय है। नौसरा प्रश्न भावना और बुद्धि के स्वरूप और दोनों के अन्तर का है। साहित्य यदि भावनात्मक वस्तु है, और यदि उससे बुद्धि का समाधान नहीं होता, तो भावनात्मक वस्तु की ग्राह्यता कैसे सिद्ध होगी। इस प्रश्न का विवेचन दशम शास्त्र और मनोविज्ञान के माध्यम से हुआ है।

प्लेटो के परवान् अरिस्टोदस ने पश्चिमी साहित्य-विज्ञान को व्यवस्था दी और उस मृदङ्ग भूमि पर प्रतिष्ठित किया। प्लेटो की प्रतिभा मौलिक और सूजनशील थी, किन्तु अरिस्टोदस का नाय विवक्ष्य और व्यवस्था-प्रमुख था। प्लेटो की भाँति उसने भी काव्य को अनुकृति बनाया परन्तु काव्य के माध्य सर्गात्, नृत्य, चित्र, मूर्ति और वास्तु-कलाओं को भी उसने अनुकृति-मूर्त कह कर एक ही ध्येय में रखा। इन कलाओं की समरूपता का निष्काशन करने के साथ इनके अन्तर का भी अरिस्टोदस ने दिखाया। अनुकृति के माध्यम (जल्द लय आदि), अनुकृति के आलम्बन (नायक, नायिका आदि) और अनुकृति की रंगी (रस्य ध्वज आदि) के आधार पर विभिन्न कलाओं में अथवा एक ही कला की विभिन्न कृतियों में अन्तर आ जाता है, विभाजन और वर्गीकरण की स्थानाविक प्रतिभा के अनुसार अरिस्टोदस ने यह कार्य सम्पन्न किया। किन्तु इतने से ही संतुष्ट न होकर वह काव्य के नदो (प्रगति, आख्यायक, रूपक आदि) का उल्लेख करता है उनको पारम्परिक सुनना उपस्थित करता है और एक विशेष काव्य रूप (कुशल नाट्य) का उक्त समस्त उपकरणों (वस्तु, पात्र, संवाद, गीत आदि) की पूरी छानबीन करता है। यह सब समीक्षा का व्यावहारिक रूप है जिसे लेकर पश्चिमी साहित्य-विज्ञान आगे बढ़ा है। अपनी इस व्यावहारिक बुद्धि के कारण अरिस्टोदस ने नाट्य सम्बन्धी कतिपय नियमों का भी निदेश किया है, जिनमें से सकलन (स्थान संवर्धन समय-संवर्धन और वस्तु-सकलन) का नियम अत्यधिक प्रसिद्ध हुआ और जिसके पक्ष विपक्ष में यूरोप के अनेक मतिमानों को अनेक बुद्धि व्यय करनी पड़ी। यहाँ नहीं, अरिस्टोदस और आगे बढ़ा और उसने काव्य (नाट्य) में प्रयुक्त होन वाली भाषा या शब्दावली के सम्बन्ध में भी अपने नियम दिये। इस प्रकार साहित्य के व्यावहारिक विवेचन का पराकाष्ठा पर पहुँचाकर अरिस्टोदस ने आगे आगे बात समीक्षका को नियमानुसर्तन का पाठ पढ़ाया। उसने प्लेटो की नीति उच्चतम उद्भावना और सिद्धान्त-निरूपण की शक्ति नहीं। अतएव यद्यपि उसने प्लेटो की सी दुर्दान्त गलतियाँ नहीं की हैं, किन्तु प्लेटो के समान मौलिक विचारों की प्रवाहिनी भी उसने योरूप को नहीं प्रदान की। उसने दिया निहायत वस्तु-निष्ठ विवक्ष्य और अत्यधिक नास्तिक विभाजन और वर्गीकरण। अरिस्टोदस की ^{परिच्छिन्न} ने अनवरतक नैदानिक समस्याओं को भी जन्म दिया परन्तु उसकी ^{परिच्छिन्न} व्यावहारिक समीक्षा की उस शरणों का निर्माण करना था जो आगे

सैद्धान्तिक भूमि पर अरिस्टोटल के विचार प्लेटो के विचारों से अधिक आगे नहीं आते । प्लेटो ने कलाओं को अनुकृति कह कर उन्हें अनुकार्य (अणत्) से नीचे का स्थान बताया था । अरिस्टोटल इस सम्बन्ध में मौन है । अनुकृति से इन दोनों का आशय केवल जगत् की वस्तुओं और व्यापारों का चित्र आँक देना या आभास दे देने मात्र से जान पड़ता है । तभी तो ये काव्य-तथ्य को अणत्-तथ्य से नीचे की वस्तु बताते हैं । काव्य और कलाओं से आनन्द मिलने की बात भी दोनों ने कही है, परन्तु यह आनन्द काव्य का अपना आनन्द न होकर उसमें निहित नैतिक वस्तु का आनन्द है । इस सम्बन्ध में भी दोनों प्रायः एकमत हैं । 'अरिस्टोटल ने अपने 'कैथारसिस' नाम के प्रसिद्ध सिद्धान्त द्वारा बुखान्त नाटक से मिलने वाले आनन्द की व्याख्या की है । कष्टना और भय के भावों के उद्रेक से दर्शकों का मानसिक अवसाद तिरोहित हो जाता है और चित्त की निर्मल स्थिति हो जाती है । इसी निर्मल स्थिति की अनुकूल-व्यवनीयता ही उक्त आनन्द की सृष्टि करती है । इस व्याख्या या विवरण से भी यही ध्वनित होता है कि बुखान्त नाटक में चित्रित उन्मत्तकोटि का नैतिक संघर्ष ही कष्टना और भय के भावों को उद्दीप्त करता है, अतएव केवल उसी कोटि का नैतिक चित्रण ही नाट्य दर्शकों में आनन्द की निष्पत्ति कराता है, अन्य नहीं । इस दृष्टि से अरिस्टोटल का यह विवेचन भी प्लेटो के नैतिकता-मूलक काव्यानन्द के आवन्ध से आगे नहीं बढ़ता । बुद्धि और भावना के द्वन्द्व की छानबीन भी अरिस्टोटल ने नहीं की ।

विभिन्न कलाओं का अन्तर बताते हुए अरिस्टोटल ने कलाओं के नाट्यम आलंकरण, शैली आदि की जो चर्चा की है, वह भी अधिक ताल्लिक नहीं । आगे चलकर उस पर सैद्धान्तिक चर्चाएँ आरम्भ हुईं और यह विवेचन होने लगा कि इन भेदों के द्वारा कलाओं का तुलनात्मक उत्कर्ष आँका जा सकता है या नहीं । काव्य की अपेक्षा हन संगीत या चित्र आदि को हीनतर कला कह सकते हैं या नहीं । दूसरी समस्या यह भी उठी कि उपादानों की मिश्रता के कारण क्या प्रत्येक कला-प्रकार (चित्र, मूर्ति, काव्य आदि) के निर्माणात्मक आदर्श अलग-अलग होंगे या भावाभिव्यञ्जन का एक ही आदर्श सब में व्याप्त रहेगा । इन प्रश्नों पर लेसिंग, हीगेल, फोचे आदि आधुनिक विचारकों ने सैद्धान्तिक विचार व्यक्त किये हैं ।

अरिस्टोटल ने काव्य के विविध रूपों (आख्यायक, गीति, नाट्य आदि) और नाटक के विविध उपकरणों (वस्तु, चरित्र आदि) का जो विशद विवेचन किया है वह पश्चिमी साहित्य में व्यावहारिक आलोचना का मुख्य आधार बन गया । कुछ ने इन रूपों और उपकरणों को ही इतनी प्रगुलता दे दी कि इनका निर्माण करने वाली कवि की अन्तरंग प्रेरणा और प्रतिभा उपेक्षित होने लगी । इस प्रकार साहित्य के सिद्धान्त और व्यवहार में अन्तर बढ़ने लगा और अन्तरंग को छोड़ कर लोग बहिरंग को प्रधानता देने लगे । यही प्रवृत्ति साहित्य में रीतिवाद या लक्षण-ग्रंथों

पाश्चात्य समीक्षा • सैद्धान्तिक विकास

आचार्य मन्दसारे बाजपेयी

प्राचीन युग

पश्चिम की साहित्य-समीक्षा के सम्पूर्ण विस्तार को एक सामान्य निबन्ध की सीमा में बाँध सकना एक आसान काम नहीं है। परन्तु उसकी प्रगति की प्रतिक कहानी संक्षेप में कही जा सकती है। आज हमारे देश में जो नया साहित्य रचा जा रहा है, उसे कुछ लोग पश्चिम के नवीनतम पैमाने पर परखना चाहते हैं। पर इसके लिए दो बातों की जानकारी आवश्यक है। एक यह कि वे नये पश्चिमी पैमाने क्या हैं और उनकी प्रयोग विधि क्या है? दूसरी यह कि उनकी प्रकृति और परम्परा क्या है, वे किन सामाजिक और सांस्कृतिक परिस्थितियों की उत्पन्न हैं और उनमें हमारे नये साहित्य का मापदण्ड बनने की क्षमता कितनी है? सम्भव है इसकी दूसरी बात का किसी हद तक अप्रासंगिक समझा जाय, क्योंकि जब नये साहित्य की परीक्षा के लिए पश्चिमी पैमाने का प्रयोग होना ही समा है, तब उनकी उपयोगिता का प्रश्न उठाना, पानी पीकर जाति पूछने की ही भाँति, व्यर्थ है। फिर भी हम यह अस्वीकार नहीं कर सकते कि अनमित सम्बन्ध बाधनीय नहीं होने, वे आज नहीं तो कल टूटेंगे ही। ऐसी स्थिति में हमें इस सम्बन्ध की जाँच करनी ही चाहिए, और यदि नये हिन्दी साहित्य और नव्यतम पश्चिमी समीक्षा की जोड़ी बेमेल जान पड़ती है, तो इस सम्बन्ध को सुधारने, या आवश्यक हो तो तोड़ देने में हिचकना नहीं चाहिए। हमें यह भी देखना है कि हमारे नये साहित्य के साथ हमारी अपनी समीक्षा भी बढ़ती जा रही है। उसके नैसर्गिक विकास को कृत्रिम उपायों से अवरुद्ध कर देना हमारे लिए ठीक न होगा। नवीनता की दौड़ में क्या हम पश्चिम की बराबरी कर सकते हैं? कर भी लें तो क्या यह दौड़ हमारे लिए हितकर होगी? इन प्रश्नों के साथ मूलवर्ती समस्या यह भी है कि हमारी राष्ट्रीय संस्कृति बनना स्वतन्त्र अस्तित्व रखेगी या वह पश्चिम की नकल बनकर उसके पीछे-पीछे चलना चाहेगी? इस उलझे हुए किन्तु अवलतल राष्ट्रीय प्रश्न को सामने रखकर ही हम यह निबन्ध लिखने बैठें हैं।

प्राचीन ग्रीस में आज से प्रायः ३०० वर्ष पूर्व प्लेटो और अरिस्टोटल नाम के दो प्रख्यात दार्शनिक और विचारक हो गये हैं। उन्होंने ही पश्चिम की साहित्य-समीक्षा का सविधि सूत्रपात किया था। आदिम दार्शनिक प्लेटो के साहित्य-सम्बन्धी विचार जितने मार्मिक हैं, उतने ही तत्त्वदर्शी भी। यदि उसने अपने निर्णयों में हिमालय जैसी गलतियों की हैं तो अपनी उद्भावनाओं में गंगा जैसी निर्मलता भी प्रदर्शित की है। उसीने पश्चिमी समीक्षा के प्रसिद्ध अनुकृति सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की थी। साहित्य दृश्यजगत् की वस्तुओं और व्यापारों की अनुकृति है, इसी प्राथमिक तथ्य पर पश्चिम की साहित्य-समीक्षा खड़ी हुई थी। प्लेटो की दूसरी मौलिक निष्पत्ति यह है कि साहित्य में मनुष्यों को प्रभावित करने की अपूर्व शक्ति है, और यह शक्ति साहित्य से प्राप्त होने वाली सुखानुभूति या आनन्द पर आश्रित है। उसकी तीसरी उद्भावना जो किसी अंग तक ऊपर की निष्पत्ति से सम्बद्ध है, यह है कि साहित्य की प्रक्रिया बौद्धिक नहीं है, वह भावनात्मक है। कविवर्य बुद्धि से प्रेरित होकर नहीं, एक अलौकिक भावना से परिचासित होकर काव्य-रचना करते हैं। अतएव काव्य का आनन्द भी भावनात्मक होता है, बौद्धिक नहीं।

इन तीनों तथ्यों के आधार पर पश्चिम की साहित्य चिन्ता आगे बढ़ी। स्वयं प्लेटो ने इन तथ्यों पर अपनी जो प्रतिक्रिया व्यक्त की वह आश्चर्यजनक रीति से नकारात्मक है। किन्तु फिर भी वह मूल्यवान् और महत्वपूर्ण है, क्योंकि आगे के विचारकों ने उसके इन नकारात्मक निर्णयों का भरपूर उपयोग किया है और अपनी घोषों द्वारा उक्त निर्णयों की भ्रामकता सिद्ध की है। प्लेटो का पहला नकारात्मक निर्णय यह है कि अनुकृति होने के कारण काव्य तात्त्विक वस्तु नहीं है। यह सत्य से दूर है। उसका दूसरा निर्णय यह है कि काव्य में श्रेष्ठ चरित्रों के साथ निम्नकोटि के चरित्र भी चित्रित होते हैं। अतएव यह नैतिकता से भी दूर है। यदि उसे नैतिक बनना है तो उसमें केवल श्रेष्ठ चरित्रों का निर्माण होना चाहिए, इतर चरित्रों का नहीं। तभी उससे प्राप्त होने वाला आनन्द सात्त्विक और ग्राह्य होगा। प्लेटो का तीसरा निर्णय यह है कि काव्य का प्रभाव बौद्धिक और चेतनात्मक न होकर भावनात्मक और पाशविक होता है। वह हमारी चेतन-वृत्ति और विवेक को आग्रत न कर आत्म-विस्मृति और तल्लीनता लाता है, अतएव वह आदर्श प्रजातन्त्र के लिये स्वीक्य है।

प्लेटो की ये उद्भावनाएँ और निर्णय पश्चिमी साहित्य-चिन्तन की तीन प्रमुख सरणियों में अग्रसर हुए हैं। पहली सरणी साहित्य की तात्त्विकता के सम्बन्ध की है। साहित्य यदि अनुकृति है तो वह तात्त्विक क्यों नहीं—यही इस सरणी की प्रमुख जिज्ञासा है। इस विषय का विवेचन पश्चिमी 'मेटाफिजिक्स' (तत्त्वान्वेषण शास्त्र) की सीमा में किया गया है। दूसरी जिज्ञासा नीतिशास्त्र-सम्बन्धी है। साहित्य का

के प्रवेश की होती है। अरिस्टोटल ने न केवल काव्य के इन नैसर्गिक भेदों और उप-करणों का निरूपण किया, उसने कतिपय नियम निदश भी किए जिनमें मकलन-सम्बन्धी नियम मुख्य हैं। एक ही नाटक में सुवात्मक और दुःखात्मक दृश्यों का प्रयोग न करना का निषेधात्मक नियम भी उन्हीं ने बनाया। ऐसे ही विधि निर्बंधों की शृंखला क्रमशः बढ़ती होती हुई साहित्य का पूरा तरह जवड़ लेती है और तब उसमें स्वतन्त्र उद्भावना के लिए स्थान नहीं रह जाता। यूरोप में धीरे-धीरे किन्तु निश्चित गति से वह समय आ रहा था जब साहित्य नियमों से पूर्णतः अनुशासित और बाधक रह गया था।

ईसा की पहली सतासी के आसपास यूरोपीय साहित्य और समीक्षा रीति का बन्धन न बंधने लगा। इसी के साथ एक अन्य सबट भी उपस्थित हुआ। ग्रीक प्रजातन्त्र और ग्रीस की सम्मता का विघटन हो चला और रोम में यूरोपीय सम्मता का नया कन्द्र बनन लगा। मर्यादा-काल की यह परिस्थिति भी विकास के प्रतिकूल ही थी। फिर इसी समय राष्ट्रीय धर्म की नई स्थापना हुई जिसने प्रमागत काव्यों और कलाओं को भार से धक्का दे दिया। राष्ट्रीय धर्म निवृत्तिमुखी और वैराग्य-प्रधान था। अपने पहिले आवेग में उसने ग्रीस की सुन्दरतम कला और काव्य-साहित्य को लौकिक कह कर अस्पृश्य करार दिया। छुट्ट की शिक्षा निवृत्तिमुखी अथवा पारलौकिक थी। ग्रीस की लोकमुखी कला उक्त शिक्षा के अनुकूल न थी। एक नये और जन्तुमुख जीवन-आदर्श का पहला आघात यूरोपीय कला-विकसन के लिये घातक सिद्ध हुआ।

ग्रीक अस्तगमन की इस सभ्या-बन्ना में लोजिनस (या लोजाइनस) नाम का ग्रीक नक्षत्र साहित्याकाश में आया, जो कदाचित् ग्रीक सम्मता का अन्तिम आलोक-स्थान था। उसने पूर्ववर्ती शताब्दियों की सम्पूर्ण साहित्य-साधना की शक्ति समेट कर साहित्य और साहित्यकार के उच्च उत्कर्ष की घोषणा की। प्लेटो की भावात्मक पद्धति पर चलते हुए लोजिनस ने मृष्टि के श्रेष्ठतम प्राणी मनुष्य की सर्वोच्च शक्ति के प्रतिनिधि रूप में कवि और काव्य-प्रतिभा की श्रम्ययना की। काव्य केवल सुख-नुभूति या शिजा का साधन नहीं है, वह अलौकिक आनन्द में विभोर कर मनुष्य को दिव्यतर स्थिति में पहुँचा देने वाला आदर्श उपकरण है। प्लेटो की भाँति लोजिनस काव्य-भावना और नैतिकता के द्वन्द्व में न पड़कर अलौकिक और ईश्वरीय प्रेरणा से प्राप्त पदार्थ के रूप में काव्य को नैतिकता से महत्तर मानता है। नैतिकता ही क्यों, हमारी बुद्धि और विचारणा का भी अतिशयान्त करके कवि की कविता अपने अदम्य प्रकाश से हमें आनोदित और विमोहित कर देती है। काव्य का यह अतिशयान्त गुण 'मल्लिनिटी' कहलाता है जिसका दो प्रधान अवयव हैं—विचारों का औदार्य और भावों का शक्तिगुण और साहसिक उद्गारण।

यह सच है कि लीजिनस के इन उद्गारों ने काव्य-सत्य को उद्भासित करने का भावात्मक प्रयास है, किन्तु सिद्धान्त की भूमि में वह भी किसी विशिष्ट तथ्य का स्थापन नहीं कर पाया । लीजिनस ने काव्य-सम्बन्धी एक अन्य समस्या पर भी दृष्टि डाली थी । वह है काव्य के आस्वाद की समस्या । काव्यास्वाद का प्रतिमान क्या है ? काव्य के विभिन्न पाठकों या पाठक के विभिन्न दर्शकों में किसकी रुचि को माप दण्ड माना जाय ? सबकी रुचियाँ भिन्न होती हैं । किन्हीं दो में पूर्ण साम्य नहीं होता । ऐसी स्थिति में, किस की रुचि को काव्य-सावेदन का आदर्श माना जाय ? इस सम्बन्ध में लीजिनस का मत प्रायः वही है, जो भारतीय समीक्षा-ग्रन्थों में मिलता है—निरन्तर काव्याभ्यास से परिष्कृत रुचि वाला सहृदय ही काव्य का सच्चा पारखी हो सकता है । लीजिनस के इस निवेदन में हमें काव्यास्वाद का परम्परा-प्राप्त दृष्टिकोण मिलता है ।

और भी कुछ क्षेत्रों में लीजिनस ने महत्वपूर्ण कार्य किया । काव्योत्कर्ष के साथ उसने काव्य-दोषों की भी छानबीन की । भावों के औदार्य के साथ उसने भाषा के प्रयत्न पर भी विचार किया । किन्तु इन सभी क्षेत्रों में लीजिनस के विचार प्लेटो और अरिस्टोटल के क्रमागत विचारों से भिन्न नहीं हैं । संक्षेप में, ये विचार बाह्यार्थवादी हैं और ग्रीक साहित्य-विवेचन की परम्परा के अनुरूप हैं ।

लीजिनस के पश्चात् इसवी तीसरी शताब्दी से तेरहवीं शताब्दी तक यूरोपीय साहित्य-चिन्तन किसी महीन और महत्वपूर्ण उद्भावना का दावा नहीं करता । यह यहाँ के इतिहास में अशान्ति, अल्पवस्था और सांस्कृतिक निश्चलता का युग रहा है । इस युग के एक छोर पर बर्जिस और दूसरे छोर पर दान्ते जैसे महाकवि खड़े हैं । इस सन्पूर्ण युग में मूर्ति और वास्तु-कला की विशेष उन्नति हुई और पूजा-स्थानों या गिरजाघरों के भव्यतम भवन बने । परन्तु साहित्य-रचना और साहित्य-समीक्षा के खातों पर कुछ अधिक न चढ़ पाया ।

हजार वर्षों का अन्धकार ! इस आवर्चयजनक तत्त्व से यद्यपि इस निबन्ध का सीधा सम्बन्ध नहीं है, किन्तु इसके कारणों पर दृष्टिपात करना निरा अप्रासंगिक न होगा । ग्रीक सम्प्रदाय अदम्य उत्साह के साथ ही कतिपय जीवन-व्यापी वास्तवों और विश्वासों पर आश्रित थी । ग्रीक नागरिकों की जीवन-व्यवस्था में विघटनकारी तत्त्वों का प्रायः पूर्ण अभाव था । सारा राष्ट्र एक व्यक्ति की भाँति संघटित था और फिर भी प्रत्येक नागरिक अपने विचारों और कार्यों में पूर्ण स्वतन्त्र भी रह सकता था । ग्रीकों का जीवन-दर्शन प्राचीन भारतीय-दर्शन की ही भाँति देवोपासना का था । देवता ग्रीक नागरिकों के हमजोनी और उनके सच्चा-सहचर-से थे । उनके पर्वों और उत्सवों में उनका भाग रहता था । इसीलिए देवमूर्तियों के निर्माण में ग्रीक कलाकार विशेष सौन्दर्य का प्रदर्शन कर सके । होमर का महाकाव्य 'इलियड' एक घोर जाति

का ही महाकाव्य हो सनता था। एस्काइलस सोफोक्लीज और यूरीपाइडीज का नाटक महत्त्वपूर्ण और महान् देवदुर्विपान से समन्वित हैं। यह ग्रीक सभ्यता का स्वर्ण युग था। इसके पश्चात् ग्रीक सभ्यता में स्थिरता आई और बौद्धिक अनुगीतन आरम्भ हुआ। प्लगो और अरिस्टोटल इसी अनुशीलन की प्रतिनिधि हैं। इसके अनन्तर ग्रीक जीवन अधिक ऋजु और माधुर्यपूर्ण हो चला। यही समय ग्रीक मुत्तान्त नाटकों का था। तत्पश्चात् ग्रीस के जीवन में व्यवस्था बढ़ी और रीति तथा परम्पराएँ बड़न लगीं। मौलिक जीवन शक्ति के हान के साथ यह युग अपनी नियम निभरता की छाया घटावियों तक साक्ष्यता गया यहाँ तक कि जब सभ्यता का केन्द्र एथेन्स में हट कर रोम गया, तब भी यह ग्रीक छाया पड़ती ही रही। रोमन सभ्यता के सर्व-श्रेष्ठ महाकाव्य वर्जिन के 'इनियड' पर भी ग्रीकों के रीतिराज की यह छाया पड़ी हुई है। इस प्रकार ईसा-पूर्व दसवाँ शताब्दी से लेकर ईसवी सन् के आरम्भ तक का दिन आगामी हजार वर्षों की रात्रि में परिणत हुआ, तो यह अस्वाभाविक नहीं कहा जा सकता। आतिर हमारे यही ब्रह्मा का एक दिन भी तो हजार वर्षों का ही माना गया है।

और, जब दिन के बाद रात आई तब वह भी हजार वर्षों तक रही। रात्रि के आरम्भ में ही मासूतिक विच्छेद की स्थिति तैयार हो चुकी थी। एक समन्वित जीवन-दशान के स्थान पर अनक छण्ड विचारधाराएँ प्रचलित होने लगी थीं जिनमें साम्य कम और विराघ अधिक था। उदाहरण के लिए 'स्टोइक' विचारधारा सपन और तप को प्रधान मान कर चली तो इसके विपरीत 'एपीक्यूरियन' विचारधारा सुख और स्वच्छन्दता को प्रथम दन लगी। इसी समय या इसके कुछ पश्चात् जब यूरोप में ईसाई धर्म का प्रवण हुआ तब स्थिति और भी बिभ्रत हो गई। हम ऊपर उल्लेख कर चुके हैं कि नवागत ईसाई धर्म वैराग्य प्रधान और निवृत्ति-मूलक था। ग्रीस की प्रशस्त लौकिक या राष्ट्रीय कला उसे स्वीकार न थी। इसके बदले वह अपने पारलौकिक दशन के अनुरूप 'धार्मिक' कला और साहित्य के मूजन का प्रयत्न करने लगा। किन्तु इस धार्मिक और निर्वाणों-मुखी कला का चेरा बहुत ही सीमित था। अन्ततः यह जन-समाज की भावनाओं से दूर हाकर केवल पादरियों और पुरोहितों की कला बन सकी। सब पूछा जाय तो आरम्भिक ईसाई मत उत्कातीन फलती फूलती कलाओं के लिए तुषारपात ही सिद्ध हुआ। इसके साथ जब हम यूरोप की राजनीतिक अमान्ति और जय्यवस्था पर दृष्टिपात करते हैं तब उस समय का सारा चित्र और भी प्रत्यक्ष हो जाता है। इसी आधी-पानी के वातावरण में यूरोप की यह अंधेरी रात बाती।

किन्तु क्रिश्चियन धर्म की छाया में मानव चेतना का एक नया विकास भी आरम्भ हुआ था। वह अन्तमुख चेतना यूरोपीय वातावरण में हजार वर्षों तक पनपती

रही और जब यह तेरहवीं शताब्दी के अन्त में दान्ते के महाकाव्य के रूप में फूट निकली तब सारा यूरोप आश्चर्यचकित हो गया। दान्ते का यह काव्य 'डिवाइन कॉमेडी' यूरोप के नव-प्रभात का नया पुष्प था जो हजार वर्षों के मौन-सिंचन के फलस्वरूप प्रस्फुटित हुआ था। इसी पुष्प की दिग्गन्तगामिनी सुरभि द्वारा यूरोप की रात बीतने की पहली सूचना मिली थी।

दान्ते की इस कृति में केवल क्रिश्चियन धार्मिकता का ही हाथ नहीं था इसके मूल में यूरोप की यह निषिद्ध किन्तु अतिवार्य लोक-कला भी योग दे रही थी, जो धार्मिक प्रतिबन्धों के रहते भी विलसती ही जाती थी। यह निषिद्ध कला लोक-भाषा और लोक-भावना का प्रतिनिधित्व कर रही थी, यद्यपि 'सम्यक् जनों' का सम्पर्क न पाकर वह अपरिष्कृत ही बनी हुई थी। एक प्रेमो-प्रेमिका (निकोलेट और एकासिन) की वह कियवन्ती जिसमें प्रेमी (एकासिन) क्रिश्चियन स्वर्ग और अपनी प्रेयसी (निकोलेट) के बीच चुनाड़ करने का विकल्प आने पर प्रयसी को ही चुनता है और स्वर्ग की अपेक्षा नरक में जाना पसन्द करता है—लोक-भावना का एक सुन्दर उदाहरण है। ऐसे ही धार्मिक और अधार्मिक (लौकिक) संस्कारों के बीच दान्ते का व्यक्तित्व उत्पन्न और विकसित हुआ था।

होमर, वर्जिल और दान्ते एक-एक हजार वर्ष के अन्तर से आने वाले तीन महाकवि, दो हजार वर्षों की यूरोपीय सभ्यता के क्रम-विकास के प्रतीक और प्रतिनिधि हैं। इन तीन कवियों के बीच यूरोप में किस प्रकार ब्रह्मा का एक दिन और एक रात बीती यह हम ऊपर देख चुके हैं।

होमर, वर्जिल और दान्ते से लौट कर हम एक बार फिर प्लेटो, अरिस्टोदल और लौजिनस की ओर आते हैं। इस बार यह जानने के लिए कि इनके विवेचनों में सात्विकता कितनी है। हमें यह स्वीकार करना होगा कि ग्रीस का वह आरम्भिक साहित्य महान् होता हुआ भी अपनी विशिष्ट सीमाओं में बँधा हुआ था, और ग्रीक दर्शन भी नितान्त शैशव-कालीन स्थिति में था। इन्हीं के अनुरूप ग्रीस के साहित्यिक चिन्तन की भी सीमा रही है। उसका अनुकृति-सिद्धान्त किसी बहान और समृद्ध चिन्तन का परिणाम नहीं है। इस सिद्धान्त के आधार पर साहित्य की सृजन-प्रक्रिया उसके सौन्दर्य और मूल्य तथा उससे निष्पन्न आध्यात्मिक आह्लाद की सम्यक् मीमांसा न हो सकी। साहित्य की केन्द्रीय सौन्दर्य-समस्या को ही लीजिए। प्लेटो और अरिस्टोदल ने सौन्दर्य की परिभाषा यह की है कि सौन्दर्य वह है जिसमें अंगों का समुचित विन्यास हो। साहित्य और कलाओं का सौन्दर्य अंग-विन्यास तक सीमित रहा। यह कितनी निष्पूल और निष्पाण परिभाषा थी। वास्तव में प्लेटो की दार्शनिकता तो काव्य में सौन्दर्य देखने की तैयार ही नहीं थी। वह तो तत्त्व-चिन्तन में ही सौन्दर्य की

मत्ता मानती थी। बताएँ तो उसमें बहिष्कृत ही थीं। इसी प्रकार काव्य में नैतिक बातों का यदि निरूपण किया जाय, तो उसमें सौन्दर्य का सन्तान है, चिन्तु तब वह मोन्दप नैतिकता का होगा, काव्य का नहीं। ऐसा काव्य एक प्रकार की अन्वोक्ति कहा जा सकता है जिसमें प्रमुखता कवि की अंतरा भावना की नहीं होती किसी नैतिक तथ्य विषय की होती है। ग्रीक चिन्तन सौन्दर्य-मन्बन्धी इस अन्वोक्ति धारणा से आगे नहीं बढ़ पाया। भावना और बुद्धि के द्वन्द्व को भी ग्रीक विचारणा मिला न सकी। बुद्धि की तुलना में भावना निरावृत्त हो रही, दान्त तक पहुँचते-पहुँचते यूरोप की माहियत जतना घ घाड़ी गहराई अवश्य आई। अन्वोक्ति से आगे बढ़ कर साहित्य में प्रतीकात्मक सौन्दर्य की सत्ता स्वीकार की गई। अर्थात् यह माना गया कि साहित्य अनुवर्णनात्मक होना हुआ भी उच्चतर तत्त्वा की प्रतीकात्मक ध्वजना कर सकता है। दान्ते के काव्य में ऐसी प्रतीकात्मक ध्वजनाओं को प्रचुर स्थान मिला है। यह पारसीक श्रृष्टि और चरित्रों का चित्रण करते हुए उन लोकादशों की ध्वजना का काम लेता है। स्पष्ट है कि दान्ते तक पहुँच कर भी काव्य अपने बाह्य बंधनों में छुटकारा नहीं पा सका था। इसी प्रकार यूरोप की साहित्य-मयीक्षा भी आरम्भ में लेकर चौदहवी-पंद्रहवीं शताब्दी तक अनुकृति की दृष्टि में श्रृंखला में ही जकड़ी रही। मोनहवी-सत्रहवीं और अठारहवीं शताब्दियों में बचन-मोचन का काम चलता रहा किन्तु वास्तविक मुक्ति मिला उसीसर्वी शताब्दी के स्वप्नदत्तावादी आन्दोलन के फलस्वरूप।

माध्यमिक युग—पुनरुत्थानवाद

धार्मिक युग के बाद यूरोप में जो नया युग आया, उसे हम लौकिकता या मानवतावादी युग कह सकते हैं। यदि हम इन दोनों युगों के दो बहुत निकट के कवियों की तुलना करें, तो हम इस युग में परिवर्तन का परिचय मिल सकेगा। दान्ते चौदहवीं शताब्दी का कवि था। वह पूरव युग का अन्तिम कवि कहा जा सकता है। नवगणत युग का महान् कवि सोलहवीं शती का शेक्सपीयर है। दान्ते और शेक्सपीयर की तुलना दोनों युगों की विशेषताओं का परिचय दे सकेगी। दान्ते का काव्य लौकिक और पारलौकिक भूमियों से सम्बद्ध है। उनमें स्वर्ग का वर्णन है और पृथ्वी का भी वर्णन है। स्वर्ग और मर्त्य के दो छोर अलग-अलग हैं। 'दिव्यद्वन्द्व नामेडी' की यही भाव भूमि है। यह द्वैतवादी भाव भूमि जो उस युग के दर्शन पर अवलम्बित है, इस द्विधात्मक आधार को स्वीकार करती है। इस द्विधात्मक भूमि को मध्य-युग के कवि छोड़ नहीं सके। आधुनिक युग का काव्य इस द्विधात्मकता का अतिशय करने में समर्थ हुआ। यही आधुनिक काव्य की भौतिक विशेषता बनी। मानव व्यक्तित्व अब अपने भीतर इतना विकास कर लेता है कि सम्पूर्ण मानव-आदर्श या वस्तुस्थिति को अपने भीतर समेट नके, तब स्वर्ग और मर्त्य की द्वैत धारणा की

आवश्यकता नहीं रहती । तब ऐसे कवियों की अवतारणा होती है तो मानव जगत् में ही सम्पूर्ण वैविध्य का निवास देखते हैं । विकास द्वारा जीवन ऐसी स्थिति तक पहुँचा, जहाँ मानव जीवन में समस्त सत्-असत् का समाहार किया जा सका ।

दूसरा अन्तर यह है कि दान्ते का काव्य प्रतीकात्मक या अन्योक्ति प्रधान है । स्वर्ग दान्ते की कल्पना में सत् का प्रतीक है, मर्त्य या मानव जगत् असत् और अपूर्णता का प्रतीक है । शेक्सपीयर के काव्य में मानव चरित्र के भीतर ही से असत् का पूर्ण परिदर्शन किया गया है । उसे अन्योक्ति का आश्रय लेने की आवश्यकता नहीं पड़ी ।

रूढ़िबद्ध धार्मिकता के प्रति अविश्वास बढ़ता जा रहा था और मानववादी विद्रोह अग्रगण्य भावी हो गया था । चर्च और उसके पारलौकिक भादणों के विरुद्ध वातावरण तैयार हो रहा था । इसी बुद्धिवाद ने मध्ययुग की धार्मिकता का अन्त किया । नैधोलिक मत के विरुद्ध प्रोटेस्टेन्ट मत प्रतिष्ठित हुआ । आर्थिक जीवन में भी बहुत बड़ी क्रान्ति उपस्थित हुई । नई दुनिया का पता लगा और नई औद्योगिक क्रान्ति हुई । विज्ञान की उन्नति से मुद्रण-कला का आविष्कार हुआ । साहित्य जनसाधारण को सुलभ हो गया । परिस्थितियाँ समाज को बल रही थी । साहित्य में यह युग पुनर्स्थापनवादी या 'निगोयलेसिक' युग कहलाया ।

इंग्लैण्ड के इस समय के कतिपय साहित्यिक विचारकों के साहित्य-विपक्षक मत जान लेने योग्य हैं ।

सिडनी—सर फिलिप सिडनी का कार्यकाल (१५८० के आसपास) यह था जब कविता शिष्ट समाज से वहिष्कृत हो गई थी और सम्य लोगों द्वारा उपेक्षा के योग्य समझी जाती थी । वही स्थिति में सिडनी ने 'एपोलोजी फार पोइटरी' लिखी, जिसमें उसने बताया कि काव्य वस्तुतः हेय वस्तु नहीं है, बल्कि ही वह उस समय अपने उष्ण आसन से गिर गई हो और समाज के लिये उपेक्षणीय वस्तु बन गई हो । सिडनी के अनुसार काव्य ज्ञान की माता है । इस माता को तिरस्कृत करना उचित और अभीष्ट नहीं । उसने कहा कि सम्य समाज में ज्ञान-रश्मि सबसे पहिले कविता द्वारा ही आविर्भूत हुई थी । होमर का ग्रन्थ प्रथम कविता ग्रन्थ तो है ही, वह प्रथम ज्ञान, धर्म और नीति-ग्रन्थ भी है । इस प्रकार काव्य को ज्ञान और सम्यता का मूल वस्तु बता कर सिडनी ने उसका अभ्यर्धन किया । इससे आगे वाइडिल के धार्मिक शीतों को उसने काव्य की संज्ञा दी और कविता और सगीत के प्रभाव को एक में सम्मिलित कर उसने बताया कि संगीतात्मक कविता मनुष्यों को ही नहीं, पशु-पक्षियों को भी प्रभावित करती है । सिडनी काव्य के उस रूप का परिचय दे रहा था जो भाव के माध्यम से ज्ञान का आलोक वितरित करता है । जब उसने कहा कि

होमर की बलिता ज्ञान की जननी है तब वह रक्षिता क उस स्वल्प को ही उद्भासित कर रहा था जो भाव के माध्यम न ज्ञान के उच्चतर स्तरों में प्रवेश करता है। सिद्धान्त धर्म में सिद्धान्त न अरिस्तोत्स के काव्य सिद्धान्तों का नया जीवन दिया और उन्हें नये सिरे से प्रतिष्ठित किया।

उस समय यह विचार प्रचलित था कि नाटकों से जो मनोरञ्जन प्राप्त होता है वह विदूषकों के कारण ही। विद्वत् हास्य न हो तो नाटकों में मनोरञ्जन न होगा। सिद्धान्तों ने इस सिद्धान्त को गन्तव्य बताया। उसने कहा कि व्यंग्यशक्ति से मनोरञ्जन प्राप्त करना कुशल का परिचायक है। इस तरह सिद्धान्त ने अपने युग में कौनी दुर्ई साहित्यिक कृतियों का प्रतिबन्धित करने का प्रयास किया और अरिस्तोत्स के प्राचीन सिद्धान्तों को पुनरुद्भासित किया।

बन जानसन—जानसन के आग्रहों के कारण साहित्य बहुत अज्ञान में स्वल्प लुप्त होना लगा। एक महान् प्रतिभा को पाकर मोता का दृष्टि साहित्य के पिछे पड़े नियमों से हटने लगी। काव्य में प्राकृतिक और जन्मजात प्रतिभा को अछूत माना गया। इस युग के नये विचारक बन जानसन ने तो यह स्वीकार किया कि साहित्य में प्रतिभा सबसे प्रधान है और प्रतिभा के अतिरेक से उत्पन्न हानि नहीं होती जितनी कि उसके अभाव से होती है। प्रतिभा की कमी काव्य को निराल और निर्जीव बना देती। प्रतिभा का अतिरेक या अनियंत्रित रूप उसे विगुणित कर सकता है। बन जानसन साहित्य में प्रतिभा के अतिरेक का भी काव्यवस्तु नहीं मानता। उसका ध्यान है कि समय और अभ्यास के द्वारा प्रतिभा परिष्कृत होती है।

ड्राइडन—बैट्स जानसन नियम-कानिगम से पूरी तरह प्रभावित था तो ड्राइडन एक ऐसा विचारक था जिसने स्वच्छन्द विचारणा को कई कदम और आगे बढ़ाया। बैट्स जानसन का सा मास्त्रीय आग्रह उसमें नहीं था। कारण यह था कि ड्राइडन न केवल शोक बलाकारों को ही नहीं पढ़ा था किन्तु ऐक्यपीयर और लपर और बैट्स जानसन बस सख्तता का कृतिमा भी पढ़ा थी। दोनों की तुलना से यह इस निष्कर्ष पर पहुँचा कि समय और समाज की स्थिति के अनुसार साहित्य के रूप अनिवार्य और मान्यताएँ भी बनती जाती हैं। साहित्य की सारलता के इस नये सिद्धान्त को आगे चलकर टेन नामक फ्रांसीसी लेखक ने और आगे बढ़ाया तथा कठिन नये निष्कर्ष निकाले। ड्राइडन ने नियमों की चिरता के समक्ष एक प्रत्यक्ष-विरोध किया। साहित्य एक विकासमान सत्ता है वह कोई स्थिर पदार्थ नहीं यह एक क्रान्तिकारी नियम था।

साहित्य का सत्य शोक युग में विद्या और मनोरञ्जन माना गया था।

ड्राइडन ने शिक्षा को कोई स्वतन्त्र लक्ष्य नहीं माना । उसने कहा कि साहित्य का लक्ष्य आल्हाद देना है और इसी माध्यम से वह शिक्षा दे सकता है । कला और नीति के चिरकालिक द्वन्द्व को उसने इस प्रकार हल किया । किन्तु आल्हाद का प्रतिमान क्या है । साहित्य से तो हर किसी को हर तरह का आल्हाद मिल सकता है । फिर उसमें एकरूपता कैसे आ सकेगी । ड्राइडन ने बताया कि साहित्य का आल्हाद स्वार्थहीन और असामान्य होता है । यह असामान्यता काव्य में किस तरह आती है ? क्या केवल अनुकृति से ? कोरी अनुकृति किसी बड़े आल्हाद की सृष्टि नहीं कर सकती । कवि एक नया काव्य-लोक बनाया करता है । काव्य की दुनिया दृश्य संसार से भिन्न होती है । भौतिक जगत् सो इन्द्रिय-प्रत्यक्ष है और काव्य मानव-प्रत्यक्ष वस्तु है । इस प्रकार अरिस्टोदल-प्रतिपादित अनुकृति को भी उसने व्यापकता और विस्तार दिया । कवि की रचनात्मक प्रतिभा वर्ण्यवस्तु को एक नया आकार देती है ।

ड्राइडन का आग्रह कल्पना-तत्त्व पर है, जबकि उसके पहले अनुकृति पर जोर दिया जा रहा था । ड्राइडन का कथन है कि काव्य में वस्तु की अनुकृति प्रधान नहीं है । वस्तु तो कच्चा माल है । कवि उसे नया रूप देता है । उसने लोहे और वस्तु-की उपमा दी है । लोहे के टुकड़े से बन्दूक बनने तक की जो प्रक्रिया है वही वस्तु-जगत् से काव्य-जगत् तक पहुँचने में भी रहा करती है । इस प्रक्रिया में ही कल्पना काम में आती है । परन्तु अन्य विवरण की वस्तुओं में ड्राइडन अरिस्टोदल का पूरी तरह समर्थन करने वाला पुनरुत्थानवादी है । उदात्त चरित्रों का चित्रण काव्य में अपेक्षित है । दूसरे नियम-उपनियमों का भी ड्राइडन ने आग्रह किया । इस प्रकार ड्राइडन की स्थिति मध्यवर्ती विचारक की स्थिति है जिसमें नवीनता और प्राचीनता का समानुपात है ।

एडीसन—एडीसन की सबसे प्रमुख देन यह है कि उसने कल्पना-तत्त्व का विश्लेषण किया । उसने समसामयिक मनोवैज्ञानिकों की खोजों का उपयोग भी किया । बर्क ने कल्पना-सम्बन्धी खोज की थी, और दार्शनिक और मनोवैज्ञानिक आधार पर अपने सिद्धान्त निरूपित किये थे । एडीसन ने उनका उपयोग साहित्य-क्षेत्र में किया । एडीसन ने बताया कि कल्पना इन्द्रियगोचर सुखात्मक संवेदना है । जब हम सृष्टि के पदार्थों को अपनी इन्द्रियों से देखते हैं तो हमें एक प्रसन्नता होती है । कल्पना का प्राथमिक रूप यही है । इसके अतिरिक्त कल्पना का एक दूसरा रूप भी है जिसका सम्बन्ध स्मृति से है । जब हम वस्तुओं को देखते हैं तो कुछ संस्कार मन में एकत्र हो जाते हैं । उन वस्तुओं के अभाव में भी हम उन संस्कारों को स्मृतिशक्ति के सहारे उद्भासित कर लेते हैं । यह कल्पना का द्वितीय रूप है ।

जब हमारे मस्तिष्क में विभिन्न वस्तुओं की छाया एकत्र रहती है तब हम

उन विभिन्न वस्तुओं का मिश्रण करके नई कल्पनाओं की भी मृष्टि कर सकते हैं। दो वस्तुओं को मिला कर हम कल्पना में एक कर लेते हैं या एक तीसरी वस्तु बना सकते हैं। यह कल्पना का तीसरा प्रकार है।

एडोमन का यह सब उद्घापोह यन्त्रगतित्व और असाहित्यिक था। कल्पना क्या है और उसकी उद्भावना कस होनी है, अनावज्ञानिक इस पर विचार करता है। कविता में जो कल्पना-तत्त्व कृति में आता है, उसका वैमिश्रित्य इस मनोवैज्ञानिक प्रणाली से नहीं जाँचा जा सकता। मनोविज्ञानेपण की प्रणाली विश्लेषणात्मक है, जबकि कविता की प्रणाली सहित्य और रचनात्मक है। इन दोनों को एक समझ लेना भ्रान्ति है। एडोमन की कल्पना-सम्बन्धी उद्भावनाएँ बहुत अधिक स्पष्ट और ऊपरी हैं। उस समय तक मनाविज्ञान में भाइन्सो अधिक वैज्ञानिकता नहीं थी कि वह कल्पना के सम्बन्ध में कुछ अधिक प्रामाणिक नष्प दे सकना। इस पुनरुत्थानवादी साहित्यिक युग का सैद्धान्तिक परिपक्व ज्ञान दार्शनिक और आचार्य लसिंग के काव्य-सिद्धान्त में हुआ। प्राचीन ग्रीक सिद्धान्त अनुकृतिवाद था। पुनरुत्थान-काल में अनुकृति के अतिरिक्त कल्पना तत्व की भी प्रतिष्ठा हुई, परन्तु अचूरे रूप में।

लसिंग—लसिंग एक ऐसे मध्य-स्थान पर है कि वह एक ओर प्राचीन ग्रीक कला-आदर्श का भी अनुसरण करता है और नये स्वच्छन्दतावादी या कल्पनावादी युग का आरोपणान् भी करता है। कला का सौन्दर्य आगिक सगति या बाह्य निपमों पर आश्रित है यह उपपत्ति ग्रीक युग की थी। कला मानसिक अभिव्यञ्जना है—यह स्वच्छन्दतावादी युग की उपपत्ति है। लसिंग के लिये कला मानसिक अभिव्यञ्जना तो है, किन्तु वह बाह्य सौन्दर्य से समन्वित अभिव्यञ्जना है। उसने सौन्दर्य और अभिव्यञ्जना दोनों को स्वीकार किया। यही पुनरुत्थानवादी साहित्य सिद्धान्त कहा जा सकता है। लसिंग सौन्दर्य (अथ सगति) और अभिव्यञ्जना को पूर्णतः समन्वित नहीं कर सका। आगे चल कर रोमैटिज काव्य सिद्धान्त में यह समन्वय स्थापित हुआ। स्वच्छन्दतावादी सिद्धान्त के अनुसार सौन्दर्य कोई पृथक् वस्तु नहीं है। और अभिव्यञ्जना ही कला का आदर्श है। कुछ लोग लसिंग के निर्देश का इस प्रकार उलझना चाहते हैं कि माध्यम के बाह्य सौन्दर्य का उल्लेख करके लसिंग ने केवल मूर्तिकला के व्यावहारिक प्रश्न का ही हल निकाल दिया। वह काव्यकला से मूर्तिकला के आदर्श की भिन्नता प्रतिपादित कर रहा था। लसिंग भी अभिव्यञ्जना को ही काव्यतत्त्व मानता है, और सौन्दर्य (या अथ सगति) को केवल मूर्तिकला की विशेषता बतलाना है। यदि यह बात स्वीकार कर ली जाय कि लसिंग का तात्पर्य केवल माध्यम की मिश्रता का संकेत करना है और बाह्य सौन्दर्य की आवश्यकता वह केवल मूर्तिकला के लिये मानता है, तब उसकी भी स्थिति स्वच्छन्दतावादी साहित्यादर्श के समीप पहुँच जाती है, क्योंकि उस स्थिति में सौन्दर्य का बाह्य एक औपचारिक वस्तु बन जाता है। इस समस्या के भूत में कला

की प्रेषणीयता का तत्त्व भी समाहित है। कला केवल अभिव्यंजना ही नहीं है, वह प्रेषणीय अभिव्यंजना भी है। यदि कलाकार प्रेषणीयता के तत्त्व पर ध्यान नहीं देता और अभिव्यंजना की ही कला मानता है तो कला की समीक्षा अपूर्ण रह जाती है।

अभिव्यंजना काव्य का लक्ष्य है। इसे स्वीकार करते हुए भी प्रेषणीयता के आदर्श की उपेक्षा नहीं की जा सकती और लेसिंग यहाँ प्रेषणीयता के लक्ष्य का ध्यान रखकर अपनी बात कह रहा था। उसका कथन है कि मूर्तिकला और काव्यकला में प्रेषणीयता का तत्त्व भिन्न-भिन्न रूपों में ग्रहीत होता है। मूर्तिकला में प्रेषणीयता के लिये—साधारणीकृत अनुभूति के लिये, मूर्ति का बाह्य सौन्दर्य आवश्यक है। यदि उसमें सौन्दर्य नहीं है तो उसमें प्रेषणीयता भी नहीं होगी। इस प्रकार लेसिंग द्वारा विवेचित सौन्दर्य-तत्त्व की अनेक व्याख्याएँ की जाती हैं। सार रूप में हम कह सकते हैं कि लेसिंग की सैद्धान्तिक स्थिति अनुकृति और अंग-संगति (सौन्दर्य) के ग्रीक-कला-आदर्श से आगे बढ़ कर स्वच्छन्दतावादी आदर्श तक पहुँची है। वह अभिव्यंजना को काव्य का लक्ष्य स्वीकार करता है। यद्यपि कला के आंगिक सौन्दर्य को भी आवश्यक बताता है। यही वह मध्यस्थिती सैद्धान्तिक स्थिति है, जो पुनर्स्थापनवादी युग की प्रमुखतम विशेषता कही जा सकती है।

आधुनिक युग—स्वच्छन्दतावाद

प्राचीन ग्रीक समीक्षक और आचार्य प्रकृति की अनुकृति को कला की संज्ञा देते थे। स्वच्छन्दतावादी युग के समीक्षक अनुभूति की अभिव्यक्ति को कला की संज्ञा देने लगे। सिद्धान्त के क्षेत्र में सारा ढाँचा बदलने लगा। कहाँ तो बाह्य जगत् के अनुकरण को काव्य मानने वाला प्राचीन मत और कहाँ मानसिक क्रिया में ही कला की सत्ता देखने वाला नया आदर्श।

स्वच्छन्दतावादी आदर्श के अनुसार साहित्य में विषय-वस्तु का कोई स्वतन्त्र मूल्य या अस्तित्व नहीं है। मन की प्रक्रिया ही कला में विधित घटना या व्यापार को आकार देती है, और मानसिक क्रिया ही रूपों की सृष्टि करती है। इस प्रकार काव्य का सारा क्षेत्र ही मनोमय हो गया।

इस युग में भावोन्मेष ही कलाकार का मुख्य सम्बन्ध बन गया। कवि भाव-प्रवण होता ही है। नास्तव में यह युग एक सामाजिक नवोन्मेष का युग था। सारी पुरानी व्यवस्था समाप्त हो रही थी। एक बहुत बड़ी जीवन-संभावना समाज में व्याप्त होने लगी थी। साहित्य तथा कलाओं के सम्बन्ध में एक असाधारण उदात्त आदर्श

उद्भावित हो चुका था। म्नीषेल ने साहित्य की परिभाषा करते हुए लिखा, 'अर्थात् समाज का जो उच्चतम ज्ञान है साहित्य उसी का सार रूप है। सामाजिक उत्कर्ष के साथ ही साहित्यिक उत्कर्ष की धारणा इस युग में निर्मित हुई।'

ब्लेक—विनियम ब्लेक इंग्लैंड में रोमांटिक युग का पहला कवि था। वह काव्य निर्माण को कोई बौद्धिक व्यापार या मनुष्यवृत्त व्यापार नहीं मानता। कविता अलौकिक प्रेरणा-रूप वस्तु है। किसी भी वास्तविक कवि में किसी बाह्य नियमों का अनुवर्तन नहीं दिखाई देता। उनके छन्द, उनकी शब्दयोजना, सबकी सब नवीन होंगी। यह निर्देश परम्परावाद के लिए एक सहारा निर्देश था। काव्य बन्धन-रहित वस्तु है। अरिस्टोटल ने नाट्य-सकलन मन्त्रों को जो नियम निर्धारित किये थे ब्लेक ने उन्हें निराधार ठहराया। सामान्य और अमामान्य चरित्रों के सम्बंध में अरिस्टोटल के वक्तव्य पर ब्लेक का कथन है कि चरित्र के साथ सामान्य और उदात्त जैसे विरोध नहीं जोड़े जा सकते। काव्य का लक्ष्य ही है चरित्र-मूर्ति, उसमें सामान्य या अमामान्य का प्रश्न ही नहीं उठता। इस प्रकार अरिस्टोटल के समस्त नियमों के विरुद्ध नये सिद्धान्त सामने आने लगे। कहना या मानसिक व्यापार का महत्त्व सर्वापरि हो गया। उसे ज्ञान की उच्चतम कोटि की प्रतिष्ठा दी गई। तार्किक ज्ञान तो बौद्धिक या लौकिक वस्तु है। किन्तु प्रतिभा ज्ञान दिव्य और अलौकिक है। काव्य में प्रतिभा ज्ञान की सत्ता रहा करती है। कवि अपनी कल्पना शक्ति द्वारा ज्ञान को बिना किसी मध्यवर्ती व्यवधान के व्यक्त करता है। प्रतिभा शब्द ने इसी समय महत्ता प्राप्त की। प्रतिभा एक नैसर्गिक शक्ति है और वह शाश्वत आनंद की उद्भाविका है। काव्य में अभ्यास और व्युत्पत्ति के तत्त्व साधित होने लगे, क्योंकि वे उस प्रशस्त शक्ति का परिचय नहीं दे पाते जो काव्य की सज्जा करती है।

ब्लेक ने रहस्यानुभूति की भावना बड़ी प्रजल थी और साथ ही वह कवि भी था। रहस्य ज्ञान में और कला में उसे कुछ अन्तर नहीं दीख पड़ा। यह उसके साहित्य-सिद्धान्त की वृत्ति कही जा सकती है। कला की स्वतन्त्र प्रक्रिया उसके सम्मुख नहीं थी। ज्ञान और कला का पृथक्करण प्रत्येक कला-समीक्षक के लिए आवश्यक होता है, किन्तु ब्लेक इतना अधिक भावप्रवण विचारक था कि उसने समस्त रहस्यानुभूति ही कल्पना का पर्याय बन गई। वस्तुतः रहस्य ज्ञान तो एक वस्तु है और कला उस वस्तु को व्यक्त करने की एक विशेष प्रक्रिया है। पदार्थ और प्रक्रिया का अन्तर जलक के लिये अगम्य था। इसलिये ब्लेक के काव्य में कहीं-कहीं कोरे ज्ञान की असाहित्यिक अभिव्यक्ति मिलती है। रहस्य ज्ञान या रहस्यानुभव को काव्य का परिच्छेद वह सबन नहीं दे पाया।

वैयर्थ्य—ब्लेक ने अलौकिक या दिव्य शक्ति को काव्य की सज्जा

वताया था। वर्ड्सवर्थ उसे कवि की भावप्रवणता की सृष्टि कहता है। कवि भावप्रवण (इन्सपायर्ड) प्राणी होता है। उसके अनुसार काव्य शक्तिशाली भावोद्देशों की अकृत्रिम अभिव्यंजना है। अकृत्रिम शब्द द्वारा उसने काव्य-विषयों की सामान्यता के साथ-साथ भाषा और शैली की सरलता का निर्देश किया। परन्तु इस निर्देश को उसने आवश्यकता से अधिक खींचकर ग्रामीण विषय, ग्रामीण भावना और ग्रामीण चरित्रों तक पहुँचा दिया। काव्य-विषयों का चुनाव सदैव सरल और अकृत्रिम हो। परन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि वह असभ्य या ग्रामीण ही हो। वर्ड्सवर्थ का भुकाव ग्राम्य चरित्रों की ओर चला गया, जिनकी भावनाएँ नितान्त अकृत्रिम होती हैं। ऐसे पात्र ही काव्य-विषय हो सकते हैं।

शैली के क्षेत्र में यह अलंकरण का पक्षपाती नहीं था। दैनिक बोल-चाल की भाषा ही काव्य में रहनी चाहिए। इस प्रकार विषय-वस्तु और शैली, दोनों ही क्षेत्रों में वह सरलता और सामान्यता का हिमायती बन गया।

वर्ड्सवर्थ के इस सिद्धान्त में कुछ-न-कुछ कमी अवश्य थी। अकृत्रिमता का अर्थ शैली और विषय-वस्तु की सामान्यता ही नहीं है। बेवसपीयर से बढ़कर अकृत्रिम लेखक और कवि कौन होगा? परन्तु उसकी अकृत्रिमता दूसरे प्रकार की था। सामान्य-असामान्य, उच्च-नीच, सभी प्रकार के चरित्र उसने निर्मित किये। जीवन को पूरे विस्तार में देखा। निश्चय ही उसकी अकृत्रिमता वर्ड्सवर्थ की अकृत्रिमता से कहीं अधिक व्यापक और अर्थपूर्ण थी।

भाव-प्रवणता से क्या आशय है, यह भी वर्ड्सवर्थ ने बताने की चेष्टा की है। 'भाव' शब्द में क्या वे नैसर्गिक संवेदनाएँ और अनुभूतियाँ ही आती हैं जो कवि को प्रकृति-निरीक्षण से प्राप्त होती है, अथवा कवि के व्यक्तित्व के दूसरे पहलू भी (चिंतन, मनन आदि) उसमें निहित हैं। वर्ड्सवर्थ ने कहा कि भावों के अन्तर्गत अनुभूति और समन्वय रहा करता है। केवल भावना ही अपने में पूर्ण महसूस नहीं रखती, और केवल चिन्तन भी काव्य के लिये अधिक दूर तक सहायक नहीं होता। पर अब ये दोनों मिल कर एकताम हो जाते हैं तब श्रेष्ठ कविता की सृष्टि का अवसर आता है।

शैली—व्येक की दिव्य अनुभूति और वर्ड्सवर्थ की भाव-प्रवणता की भाँति शैली ने कल्पना-शक्ति को काव्य का सबसे प्रमुख उपादान माना। बोशा पर वायु के झोंकों से स्वर-लहरी उठती है और वायु का आरोह-अवरोह भी बोशा की स्वर-लहरी में बदनित होता है। इसी प्रकार कवि का हृदय भी कल्पना-शक्ति के आरोह-अवरोह से संचालित होता है। आवास-रहित स्वाभाविक काव्य-रचना पर उसने अत्यधिक

जोर दिया है। इस कारण उसके काव्य में भी दो पक्षों की अपेक्षाकृत कमी हो गई है। एक तो राग तत्त्व की दूसरे अभिव्यञ्जना या व्यञ्जीकरण की। कवि जब आयास रहित कला का जादूश मानने रचना है तब जीवन का चिन्तन-पक्ष अज्ञात प्रेरणा या मुखापेक्षी हो जाता है। वास्तव में चिन्तन का पक्ष आयाससाध्य वस्तु है। शाली ने हमकी उपेक्षा की है। कवि को बोणा की ही तरह यह नहीं सोचना पड़ता कि हृदयगत भावों की अभिव्यक्ति के लिए वह किन शब्दों का प्रयोग करे। शब्द मोघन के कारण ही दान्त ने काव्य को कष्ट-साध्य काय कहा है। पर शाली सब प्रकार के आयास को काव्य के लिये अनावश्यक मानता है। शमी का कथन है कि मानस में उठने वाले चिन्तों को पूरा रूप में अभिव्यक्त किया ही नहीं जा सकता। हृदयगत भाव ही अनौकिक आस्थादकारक होता है। शब्द का माध्यम से अभिव्यक्त कविता कभी उस सी दम की बराबरी नहीं कर पाती जो हृदय में रहा करता है। काव्य का यह बाह्य शब्द चित्र कभी उस मूल चित्र की समता नहीं कर सकता। शाली का यह निष्कर्ष कवि-कर्म के प्रति उपेक्षाशील है। मानसचित्र उपस्थित होने के पश्चात् भी कवि-कर्म की आवश्यकता बनी रहती है। मानसचित्र के अधिक से अधिक निकट पहुँचना ही कवि कर्म का लक्ष्य है। शाली ने प्रतिभा या कल्पना पर श्रुति जोर दिया है कि दूसरे पक्षों को उसने बहुत कुछ उपेक्षित छोड़ दिया। प्रतिभा का क्षण चूँकि थोड़े होते हैं अतएव शाली के लिये कविता व्यक्तिगत ही अधिक बनी रही। उसे वस्तुगत और सामाजिक स्वरूप देने की उसने विशेष चिन्ता नहीं की।

शाली ने काव्यकृति की तुलना पक्षियों के कलरव से की है। यह कलरव अवाचित और अनायास होता है। वैसे ही कवि भी अनायास ही काव्य-सृष्टि का श्रम प्राप्त करता है। यह मायता कवि को अत्यधिक आरसी और अनमन्य बना देती है।

कालरिज—अपनी सद्धान्तिक विवेचन द्वारा कालरिज ने स्वच्छन्दतावादी साहित्य-दृष्टि को विनाश बल दिया। सभी रोमेन्टिक विचारकों की भाँति वह काव्य में अकृत्रिमता को अनुभूति की सचाई को अभिव्यञ्जना की सरलता को सर्वाधिक महत्त्व देता है। जिन कविताओं में ये गुण नहीं पाये जाते उन्हें वह कवि ही नहीं मानता। उसकी दूसरी निष्पत्ति यह है कि काव्य में हृदय और मस्तिष्क दोनों का समयोग अपेक्षित होता है। केवल भावना काव्य के लिये पर्याप्त नहीं है। केवल बौद्धिकता काव्य में तिरस्करणीय है। पर दोनों का एकीकृत रूप श्रेष्ठ काव्य का उपादान है।

कवि की दो शक्तियों के प्रति उसका विशेष आग्रह है। पहली तो प्रकृति निरोधन की दूसरी उन निरोधित वस्तुओं का साधनिक अभ्याहार करने की। कवि

के लिये कल्पना-शक्ति की उतनी ही आवश्यकता है जितनी निरीक्षण की। शेली ने कल्पना को अधिक मूल्यवती बताकर निरीक्षण का तिरस्कार किया था। अर्थात् चेतन (मन) और अचेतन (प्रकृति) के संघात में उन्होंने चेतन मन को ही सब कुछ मान लिया था और प्रकृति को उपेक्षित कर दिया था। कवि प्रकृति या वस्तु-जगत् का उपयोग किस प्रकार करता है? क्या मन ही वह रचनात्मक शक्ति है, जो प्रकृति के बाह्य रूपों को आत्मसात् कर सकती है, अथवा बाह्य रूपों का भी कोई स्वतन्त्र अस्तित्व है? कॉलरिज ने इस प्रश्न का उत्तर देते हुए कहा कि चेतन (मन) और अचेतन (प्रकृति) की एकता अति आवश्यक है। कल्पना की शक्ति से ही यह एकता या अभेद सम्भव है। कल्पना की परिभाषा ही है वह वस्तु, जिसके द्वारा अन्तर्जगत् और बाह्यजगत् के बीच पूर्ण एकीकरण होता है। पर यह एकीकरण सम्भव कैसे है? एकीकरण करने वाला तो मन ही है। वह अपनी इकाई को दृश्य जगत् की दूसरी इकाई से कैसे समन्वित कर सकता है? दर्शन शास्त्र का यह असाध्य प्रश्न रहा है। जड़ और चेतन का एकीकरण कैसे सम्भव है? कॉलरिज के अनुसार कल्पना शक्ति ही इस कार्य को सम्पन्न करती है। कल्पना की व्यापक प्रक्रिया के अन्तर्गत दृश्य-जगत् और मानस-जगत् दोनों सांख्यित हो जाते हैं। यह कार्य सम्पन्न कैसे होता है? कॉलरिज का कथन है कि कल्पना की शक्ति अलौकिक है। वह समष्टिमानस की प्रतिनिधि है। उस ईश्वरीय सत्ता में यह दृश्य-जगत् भी उद्घाटित होता है। समष्टि-मानस से ही दृश्य-जगत् का उत्सारण होता है। व्यष्टि-मानस (कवि का हृदय) इसी सनष्टि-मानस को अपने भीतर समेटता है। समष्टि-मानस इस दृश्य जगत् को साकार करता है, और इस प्रकार कवि की कल्पना में विषय और विषयी या मन और प्रकृति का समाहार होता है।

कल्पना-शक्ति के दो रूप होते हैं—

(१) दृश्य-जगत् के नाना रूपों का उद्घाटन करने वाली शक्ति।

(२) व्यष्टि मानस द्वारा दृश्य-जगत् को अपने में विलय करने वाली शक्ति।

इन्हीं द्विविध शक्तियों द्वारा कल्पना अपना कार्य करती है। जड़ जगत् वास्तव में चेतन या मन का ही निर्वर्त है। वह मन की पूर्वावस्था है और उसका लक्ष्य भी मन में विलय हो जाना है। इस प्रकार व्यक्ति और वस्तु एक ही भूमिका पर समन्वित होते हैं। वे परस्पर विवादी नहीं रह जाते, बल्कि एक ही तत्त्व के रूपान्तर मात्र हो जाते हैं।

एडिसन और कॉलरिज की कल्पना की परिभाषाओं का अन्तर यहाँ आकर

समझा जा सकता है। एडोसन कल्पना को केवल यान्त्रिक मानता था। वह उसे वस्तु-समुच्चय का मानस प्रत्यक्षीकृत रूप कहता था। कल्पना में कोई निर्माणात्मक सक्रिय तत्त्व एडोसन को नहीं दिखाई पड़ा। परन्तु कॉलरिज को कल्पना सोकोत्तर निर्माणात्मक शक्ति की पर्याय है। यही कल्पना काव्य में सौन्दर्य की सृष्टि करती है। कॉलरिज का कथन है कि आनन्द काव्य में कोई स्वतन्त्र पदार्थ नहीं है। वह सौन्दर्य पर आश्रित है और सौन्दर्य कल्पना शक्ति पर आश्रित है। इसलिये कविता में रस या आनन्द तत्त्व स्वतन्त्र नहीं है। कविता में प्रधान तत्त्व है सौन्दर्य। रस सौन्दर्य पर आश्रित है, सौन्दर्य रस पर नहीं। रस या आनन्द तो कई प्रकार का हो सकता है। उसकी निष्पत्ति अनेक मानसिक घरावरों में हो सकती है। इस कारण रस की सत्ता अलङ्कार और एकरूप नहीं है। कवि की मानस-समता के आधार पर इसके भी विभिन्न रूपा और स्तरों का निर्माण होता है।

कॉलरिज की काव्य-परिभाषा निम्नलिखित है—

इसमें आनन्द को सौन्दर्य का अनुवर्ती माना गया है। काव्य में आनन्द तत्त्व स्वतन्त्र नहीं है। काव्य में सौन्दर्य प्रमुख तत्त्व है और वह सौन्दर्य कल्पना पर आश्रित है। रस या आनन्द इसी सौन्दर्य का अनुयायी है।”

सांशानिक परिणति

काण्ट—यूरोपीय चिन्तन के क्षेत्र में व्यक्तिवाद और समष्टिवाद की धाराएँ अत्यन्त प्राचीनकाल से प्रवाहित थी। ग्रीक सम्प्रदाय के युग में स्टोइक और 'एपी क्यूरिज' प्रमथ समष्टिवादी और व्यक्तिवादी कह जा सकते हैं। त्रिचिन्तन धर्म का प्रसार होने पर लौकिक और अलौकिक भावजात (स्वयं और मर्त्य) के रूपों में प्रमथ व्यक्तिवाद और समष्टिवाद ही परिवर्तित हो गया। पुनरुत्थान काल में ये दोनों धाराएँ और भी स्पष्ट रूप से सामने आईं। सांशानिक चिन्तन के ये दो प्रस्थान हो बन गये। इनके समन्वय का प्रश्न यूरोप के दार्शनिकों के सम्मुख रहा है। काण्ट में पहुँच कर इनके समन्वय की कल्पना साकार हुई।

व्यक्तिवाद व्यक्ति को केन्द्र मानकर चला था और समष्टिवादी समस्त विश्व को इकाई मानते थे। काण्ट ने बाँकर इन दोनों धाराओं का सम्मिलन हो गया। व्यक्तिवादी और समष्टिवादी दृष्टियों में अन्तर क्या है? व्यक्तिवादी दशन व्यक्ति की प्राकृतिक आवश्यकताओं और समष्टिवादी दर्शन विश्व की स्वतन्त्रता—उसकी अनि-

पक्ष पूर्णता—को केन्द्र बनाकर चलते हैं। 'आवश्यकता' और 'स्वतन्त्रता' का समन्वय ही उक्त दोनों विचारधाराओं का समन्वय है।

व्यक्तिवादी दर्शन इन्द्रिय-संवेदन को प्रमुख आधार मानते हैं और समष्टिवादी दर्शन बुद्धि आश्रयी होते हैं। इन्द्रियानुभूति और बौद्धिकता के बीच समन्वय स्थापित करने का प्रयास ही व्यक्ति-दर्शन और समष्टि-दर्शन के सम्मिलन की प्रधान समस्या रही है।

इस समन्वय को लेकर पश्चिमी दर्शन-शास्त्र में काण्ट की चार विरोधी प्रति-पत्तियाँ (पैराडोक्सेज) प्रसिद्ध हैं।

इन्द्रियानुभूति योरोपीय दर्शन में वैविध्य की प्रतिनिधि है। बुद्धितत्त्व इस वैविध्य में एकत्व की स्थापना करता है। इस प्रकार काव्य एक ओर विविधता से समन्वित है, और दूसरी ओर उसमें एकत्व का भी तत्त्व वर्तमान रहता है। इस सम्बन्ध के काण्ट द्वारा निदिष्ट चार विरोधाभास निम्नलिखित हैं—

(१) सौन्दर्यवस्तु (काव्य या कला) की गुणात्मक विशेषता यह है कि उसके द्वारा अनुकूल वेदनीय (सुख की) अनुभूति होती है। परन्तु वह सुखानुभूति स्वार्थ-रहित है। उसमें स्वार्थ की स्थिति नहीं है। कला या सौन्दर्य की सुखानुभूति तटस्थ अनुभूति है। गुणात्मक विशेषता के क्षेत्र में सौन्दर्यवस्तु इन्द्रियानुभूति का विषय है किन्तु निःस्वार्थ होने की वजह से बुद्धितत्त्व से भी समन्वित है। इस प्रकार गुणात्मक क्षेत्र में व्यक्ति और समष्टि का द्वन्द्व विलय हो जाता है।

(२) दूसरा विरोधाभास परिमाणात्मक विशेषता के क्षेत्र में है। सौन्दर्य सार्व-जनिक है पर सार्वजनिक वस्तु-समुच्चय की भाँति वह तार्किक और सैद्धान्तिक नहीं है। काव्य ही एक ऐसी सार्वजनिक वस्तु है जो न तो तर्क पर आश्रित है और न वस्तु-मूलक या सैद्धान्तिक है। वह रूपात्मक है।

(३) तीसरा विरोधाभास है प्रकारात्मक विशेषत्व का। प्रकारात्मक विशेषत्व के क्षेत्र में सौन्दर्यवस्तु उपयोगी या आवश्यक है, किन्तु उपयोगिता के सामान्य गुणों से रहित।

(४) चौथा विरोधाभास सम्बन्ध-निर्देश के क्षेत्र में है। इस क्षेत्र में सौन्दर्य वस्तु उद्देश्यपूर्ण है। किन्तु प्रत्यक्ष प्रयोजन के नियमों से रहित।

इस प्रकार वाक्य को ध्वष्टि और समष्टि-दृष्टन के मिलन-बिन्दु पर स्थापित कर महान् दार्शनिक कांट ने उसे अभूतपूर्व तात्त्विकता और महत्त्व प्रदान किया ।

इस युग की कला विवेचना सम्बन्धी सम्पूर्ण प्रगति को हम तीन विभागों में रख कर देख सकते हैं ।

(१) तत्त्वदर्शन का क्षेत्र—काण्ट ने सौन्दर्य के महत्त्व को बहुत ऊँचा उठाया । काण्ट के विचार में प्रकृति में भी सौन्दर्य है । किन्तु वह सौन्दर्य सार्वजनिक नहीं है । यह उसकी एक कमी है । कलाओं में सौन्दर्य की सत्ता सार्वजनिक होती है । इस दृष्टि से कला की सौन्दर्य सत्ता प्राकृतिक सौन्दर्य सत्ता से अधिक स्पष्ट है । प्रकृति में भी एक अन्तर्निहित व्यञ्जकता या प्रतीक शक्ति है । यह प्रतीकात्मकता किसी उच्चतर तत्त्व को विज्ञापित करती है । कलात्मक सौन्दर्य के द्वारा भी उसी उच्चतर तत्त्व की व्यञ्जना होती है । प्लेटो के विचार में जिस बादल तत्त्व तक प्रकृति की पहुँच नहीं थी, काण्ट ने प्रकृति उस बादल की व्यञ्जना करने में सक्षम मानी गई । कला भी उसी तत्त्व का व्यञ्जित करने में सक्षम हुई ।

(२) नैतिक क्षेत्र—काण्ट के पहले नैतिक दृष्टि से कला एक हीन वस्तु मानी गई थी । कुछ ही धार्मिक इतिषा नैतिक बही जा सकती थी । काण्ट ने अपने निर्देशों के द्वारा कला और नैतिकता को एक दूसरे से अनुस्यूत कर दिया । उनका भेद मिट गया और दोनों ही मानव-व्यवहार के माध्यम से एक दूसरे से सम्बद्ध हो गई ।

(३) सौन्दर्य-क्षेत्र—सौन्दर्य का सम्बन्ध ग्रीक-युग में आगिक-सगति से जोड़ा गया था । वह निश्चय ही बड़ा स्थूल प्रतिमान था । अब कला का क्षेत्र आत्म-सौन्दर्य का क्षेत्र माना गया । केवल शारीरिक या आगिक सौन्दर्य ही कला की विशेषता नहीं है, बल्कि आत्मा का सम्पूर्ण सौन्दर्य कला में प्रतिफलित और प्रतिबिम्बित होता है । यही नहीं, सुन्दर और उदात्त के सम्बन्ध के प्रश्न को उठा कर काण्ट ने सौन्दर्य के क्षेत्र को और भी प्रसारित किया । उनके अनुसार 'उदात्त' की सीमा में 'कुरूप' का समावेश भी सम्भव है, जबकि प्राचीन ग्रीक चिन्तना में 'सौन्दर्य' की सीमा के अन्तर्गत कुरूपता के लिये कोई स्थान न था, उदात्त वस्तु कुरूप चित्रित होकर कला-भूषण हो सकती है, यह नियम द कर काण्ट ने ग्रीक 'सौन्दर्य' के क्षेत्र को अधिक प्रशस्त बनाने का प्रयास किया ।

आधुनिक युग में कला सम्बन्धी चिन्तन का प्रथम महामनीषी काण्ट था, जिसने

पूर्व युग के चिन्तन को बहुत आगे बढ़ाया। इसीलिये वह आधुनिक तत्त्व-विचारणा का जनक माना जाता है।

अद्यतन युग—बीसवीं शताब्दी

उन्नीसवीं शताब्दी तक के समीक्षा-विकास को हम अपेक्षाकृत सुस्थिर रूपरेखा में देखते हैं, परन्तु परवर्ती काल के समीक्षा-सिद्धान्त विविध और विरोधी तत्त्वों से संकुल चित्र उपस्थित करते हैं। बीसवीं शताब्दी में बहुमूल्यक समीक्षा-सिद्धान्तों का प्रथम ज्ञात, जिनके स्वरूप और विवेचना का आग्रह इतना प्रखर है कि समष्टि-रूप में उन्हें लेकर किसी प्रकार की एकरूपता खोजना सम्भव नहीं जान पड़ता। इन सिद्धान्तों के परस्पर विरोध और उनके दृष्टिकोणों की विभिन्नता के हम इतने समीप हैं कि उन्हें बिलग करने वाले व्यवधान और रिक्तस्थल बहुत प्रबल बनकर हमारे समक्ष आते हैं और समन्वय के आकांक्षी का साहस भंग कर देते हैं। निश्चय ही ये सब सिद्धान्त, कम से कम इसी रूप में, सदा नहीं बने रहेंगे, कुछ की मृत्यु होगी, दूसरों में विषम परिवर्तन होगा, और तब एक उच्चतर धरातल पाकर उनके फलाफल पर भी हम एक व्यापक दृष्टि से विचार कर सकेंगे। अभी, इन सिद्धान्तों में जो प्रमुखतम हैं, उनके स्वरूप से पृथक्कर परिचित हो लेना ही हमारे लिये सम्भव है।

अद्यतन समीक्षा-सिद्धान्तों को हम प्रमुख तीन श्रेणियों में विभाजित कर सकते हैं—

(१) क्रीचे का 'अभिव्यञ्जनावाद'—हीगेल के दर्शन से आरम्भ कर जिस प्रकार मार्क्स ने दृष्टात्मक भौतिकवाद का सिद्धान्त प्रवर्तित किया, उसी प्रकार इटली में विओ से आरम्भ होकर उसकी दूसरी परिणति क्रीचे के दर्शन में हुई। हीगेल के समान क्रीचे भी आदर्शवादी है, और उसका कला-सिद्धान्त 'अभिव्यञ्जनावाद' के नाम से प्रचलित है।

(२) अंतःचेतनावाद, अतिव्यवहारवाद और सारु का अस्तित्ववाद—ये सिद्धान्त मन, उसकी अचेतन शक्ति, उसकी चेतना और उसकी मानस-तत्त्व को केन्द्रीय मान कर चलते हैं। सृजन-प्रक्रिया, अभिव्यञ्जना और भाव-विनियोग तथा कलात्मक वास्तव्य की प्रक्रिया की व्याख्याएँ इनमें पूर्णतः व्यक्ति के आधार पर की गई हैं। इन्हें सामान्यतः 'व्यक्तिवादी' सिद्धान्त कहा जा सकता है।

(३) टॉलस्टॉय, आई० ए० रिचर्ड्स और कॉटवेल के उपयोगितावादी सिद्धान्त—इन मनोविशेषों ने भाव-विनियोग, मूल्य नीति—एक शब्द में कला के सामा-

प्रत्येक वास्तविक सृष्टि प्रज्ञा अथवा मूर्तीकरण, अभिव्यजना नी है।"

प्रातिम अथवा अभिव्यजनागत ज्ञान नी हमने स्पष्टतः सौन्दर्यगत अथवा कला-रम्य व साथ तद्रूप कर दिया है ।"

सहज प्रज्ञा अथवा मूर्तीकरण अनुभूत जोर मुक्त से, नवेदना के प्रवाह या सहर से अथवा अन्य मानसिक वस्तु से रूप-सम्पन्न होने के कारण भिन्न है, और यह रूप अपने अधिकार में कर लेता अभिव्यजना है।

कलात्मक तथ्य इसलिये रूप और केवल रूप है।"

सौन्दर्य की परिभाषा हम सफ़्त अभिव्यजना, या अधिक अध्ये रूप में, केवल अभिव्यजना कहकर कर सकते हैं, क्योंकि अभिव्यजना जब सफल नहीं होनी तब वह अभिव्यजना ही नहीं है।

उपयुक्त वक्तव्यों से स्पष्ट है कि सहज प्रज्ञा या अभिव्यजना ही कला है। सहज प्रज्ञा और अभिव्यजना परस्पर भिन्न हैं। रूप' अभिव्यजना है, और सौन्दर्य' नी अभिव्यजना है। अतः वाच की दृष्टि में ये चारों ही एक अभिन्न हैं। इस प्रकार शोध का मन्तव्य है कि कला विगुह रूप से मानसिक प्रक्रिया, या आत्मिक व्यापार है। सहज प्रज्ञा और करतना कला की जननी है और मन पर पड़ी छापो की अभिव्यजना कला की प्रक्रिया है। इन चारों शब्दों के भीतर ही शोध का सारा विवेचन सीमित है और इन चारों में वह एक प्रकार का समीकरण स्थापित करता है।

अभिव्यजना से भिन्न शोध के अनुसार कला का कोई रूप नहीं, और यह अभिव्यजना अंतरण समामय होनी है। कला का प्रयोजन अंतरण अभिव्यजना में ही पूर्ण हो जाता है कला बनने के लिए वस्तु-रूप में उसका प्रकटाकरण की कोई आवश्यकता नहीं। कला वस्तु का मन ही स्वयं में अभिव्यक्त करता है। शब्दों के माध्यम से उसका प्रकटीकरण एक दूसरी ही प्रक्रिया है। यह व्यावहारिक क्रिया है, जिसके लिए कवि बाध्य नहीं। प्रकटीकरण वास्तविक कला का परवर्ती व्यापार है और इस प्रकार, कला की दृष्टि से उसकी स्थिति यौग है।

इस निष्पत्ति पर शोध का बहुत विरोध हुआ। मुख्य आपत्ति यह उठाई गई कि इस प्रकार कला में प्रयोज्यता और शक्ति विनियोग की तो कोई स्थिति रह नहीं जाती। दूसरी आपत्ति यह है कि समस्त कला व्यापार जब मन के भीतर ही सम्पन्न हो जाता है, तब जगत के साथ कला का सम्बन्ध क्या रहा।

कला की प्रेषणीयता के सम्बन्ध में क्रोचे का मत है कि कलाकार की सदाशयता के फलस्वरूप उसकी सम्वेदनाएँ लोकयाह्य होती हैं। वैसे, जिन छात्रों की अभिव्यंजना कला है, उनमें अखिलता (यूनीवर्सलिटी) का उत्त्व मौजूद है।

द्वितीय आक्षेप के उत्तर में क्रोचे का कथन है कि मन का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है, और समस्त जीवन या जगत् का उसमें समाहार हो जाता है। मन जगत् से व्याप ग्रहण करता है और वहीं उन्हें अभिव्यक्त भी करता है। जगत् भी क्या है ? वह मन का ही विवर्त है। क्रोचे का यह दार्शनिक पक्ष है। सब तो यह है कि क्रोचे विषयी (सब्जेक्ट) और विषय (ऑब्जेक्ट) के जाल में नहीं फँसना चाहता था। वह पौंसा भी नहीं। मन को ही जगत् का नियामक बना कर उसने जगत् को मन के भीतर समाहित कर लिया।

अन्तश्चेतनावाद

यह आधुनिक मनोविज्ञान से निःमृत सिद्धान्त है। इस युग में फ्राइड ने मानस की एक नई धारणा प्रस्तुत की। मानस मुख्यांश में अवचेतन है और अल्पांश में चेतन। अचेतन ही मनुष्य की समस्त मूल प्रवृत्तियों का आदिम कोप है। ये प्रवृत्तियाँ अबाध तोपण चाहती हैं। किन्तु सामाजिक और सांस्कृतिक बन्धनों के कारण चेतन मन को उनका दमन करना पड़ता है। ऐसी प्रवृत्तियाँ मुख्यतः काम-सम्बन्धी होती हैं। ये अतृप्त काम-वासनाएँ वमन से भरती नहीं, प्रत्युत् 'अचेतन' में जाकर स्थान ग्रहण करती हैं। परिणामस्वरूप उनका हमें कोई ज्ञान नहीं रहता। किन्तु वे तिरस्कृत प्रवृत्तियाँ हमारे अन्दर विद्यमान रहती हैं, और अपना प्रयोजन पूर्ण करने का अवसर देखती रहती हैं। कभी-कभी तो उनका उवासीकरण (संलीमेन्शन) हो जाता है, अर्थात् वे अपना पूर्व लक्ष्य त्याग कर किसी ऐसे लक्ष्य की ओर उन्मुख हो जाती हैं जो समाज और संस्कृति के नियमों से अनुकूल होने के कारण समाज के द्वारा श्रेयस् समझा जाता है। एक असामाजिक प्रेय इस प्रकार एक सुन्दर श्रेय बन जाता है। जब यह पय उन्हें नहीं मिलता, तब वे विकृतियों और मनोव्याधियों के रूप में आत्म-प्रकाशन करती हैं। पुनः तिरस्कृत होने के भय से कुण्ठाएँ सदा छद्मवेश में प्रकट होती हैं।

मनोव्याधि, स्वप्न, दिवास्वप्न और साहित्य, सब अतृप्त काम-वासनाओं के ही ऐसे छद्मरूप हैं। सब का आधार एक ही है, उनमें कोई तात्त्विक भेद नहीं है। मनोव्याधिग्रस्त की कुण्ठाएँ ऐसी विकृतियों और शारीरिक लक्षणों के रूप में प्रकट होती हैं जिनका अर्थ सहृदे विवलेपण के बिना कोई नहीं समझ सकता। उसकी समस्त प्रतिक्रियाएँ, व्यवहार्यमूलक और अपसाधारण होती हैं। स्वप्न और दिवास्वप्न में

जिव महत्त्व को केन्द्र में रख कर साहित्य की प्रकृति पर विचार किया है। कला के सामाजिक प्रयोजन की प्रधानता के कारण इन सिद्धान्तों को 'उपयोगितावादी' लक्ष्यवादी या सामाजिक भी कहा जा सकता है।

अभिव्यक्ततावाद—गोच के पूव हा अभिव्यक्तता शब्द पश्चिमी सौन्दर्य शास्त्र में प्रचलित हो चुका था। कला आरम्भ में अनुकृति मानी जाती थी, इसके पश्चात् उसका सौन्दर्य में सम्बन्ध स्थापित हुआ। तत्पश्चात् सौन्दर्य में साय कला का अभिव्यक्तता की वस्तु भी माना और सबसे अन्त में गोच ने उस विपुल अभिव्यक्तता घोषित किया। कला शास्त्र इस प्रकार तीन बड़े युगों में विभक्त हो रहा है (१) कला अनुकृति है (२) कला सौन्दर्य विनिर्दिष्ट अभिव्यक्तता है और (३) कला अभिव्यक्तता है।

इन तीनों सिद्धान्तों में मौलिक अन्तर क्या है ?

अनुकृति कला के बाह्य आधारे पर आधारित करती है। अनुकृति शब्द के द्वारा अनुकाय अर्थात् बाह्य-वस्तु के व्यापारों और वस्तुओं का भी अनिवार्य रूप से बोध होता है। इस प्रकार अनुकृति में बाह्यत्व की प्रधानता है और कला के लिये सांसारिक इन्द्रियायों की अपेक्षा होती है।

दूसरा सिद्धान्त सौन्दर्य सम्बन्धी है। कला के अन्तर्य और बहिर्य का हमने समन्वय हो गया है। कला की आत्मा सौन्दर्य है। एवं ओर तो यह सौन्दर्य सम्बन्धी बाह्य प्रतिमान स्वीकार करती है और इस अर्थ में बाह्यवादी है, साथ ही आत्माभिव्यक्ति भी उसे स्वीकृत है। इन दोनों ही तत्त्वों पर जोर देने के कारण सैसिग का सिद्धान्त मध्यवर्ती कहा जा सकता है। सैसिग ने कला की अन्तरगतता का जाग्रह करते हुए उनके बाह्य सौन्दर्य की भी प्रतिष्ठा की।

आगे चलकर (गोच द्वारा) कला में विपुल अभिव्यक्तता—बाह्यत्व से निरपेक्ष अभिव्यक्तता—की प्राप्ति मिली। इस प्रकार बाह्य आधारे से कला का मुक्ति हो गई और कलाकार की अन्तर्य भावना ही कला की एकमात्र नियामिका बन गई।

इस क्रम से पश्चिमी सौन्दर्य चिन्तन अपने बाह्यत्व-स्वरूप से अन्तर्मुख होता गया स्मृतता से सूक्ष्मता की ओर बढ़ता गया। कोई भी बाह्य प्रतिमान कला के लिये लागू नहीं होते वह पूर्णतः आत्माभिव्यक्त स्वयं-सम्पूर्ण सत्ता है इस अन्तिम स्थिति की उसे प्राप्ति हुई।

‘अभिव्यञ्जनावेद’ सिद्धान्त पूर्णतः मानस-पीठिका पर प्रतिष्ठित है। इस स्थापना के साथ प्रश्न उठे कि मन का स्वरूप कैसा है ? उसमें कौन सी शक्तियाँ होती हैं ? उसके व्यापार कितने और कैसे होते हैं ? कला-व्यापार किस प्रकार का व्यापार है, इत्यादि। जब तक मन कलासृष्टि का एकमात्र नियामक नहीं बना था, तब तक दूसरी समस्याएँ भी कला-दर्शन के क्षेत्र में उठती रहीं, किन्तु जब मानस ही उसका व्यापार मान लिया गया, तब इस प्रकार के मनोवैज्ञानिक प्रश्न उठाने जाने लगे।

क्रोचे का कथन है कि मानस-व्यापार को मुख्य रूप से दो भागों में बाँटा जा सकता है—

- (१) धारणा-निर्मात्री क्रिया—यह बौद्धिक व्यापार है।
- (२) मूर्तीकरण की क्रिया—यह विशुद्ध कलात्मक व्यापार है।

कला का सम्बन्ध उसने इस दूसरे व्यापार के साथ जोड़ा। मूर्तीकरण की क्रिया मन की पहली प्रक्रिया है। इसे सहज प्रज्ञा (इन्स्टिंक्शन) भी कहा गया है। कल्पना के क्षेत्र में क्रोचे ने सहज-प्रज्ञा का क्षेत्र माना। इसमें पृथक् बौद्धिकता का प्रवेश नहीं है। इस प्रकार क्रोचे ने कल्पना को सहज-प्रज्ञा अथवा मूर्त-बोध के समतुल्य कर दिया।

मूर्तीकरण की यह प्रक्रिया किस प्रकार सम्पन्न होती है। क्रोचे का कथन है कि मन छाप (इम्प्रेस्सन्स) ग्रहण करता है। किन्तु यह छाप मन की क्रिया को केवल आरम्भ-बिन्दु प्रदान करती है। उनसे आरम्भ करके मन क्रम-विकास द्वारा उन्हें पूर्ण अभिव्यञ्जना तक ले जाता है। महत्त्व स्वयं इस अभिव्यञ्जना का है, मन पर पड़ी छापों का नहीं। यह अभिव्यञ्जना विशुद्ध प्रातिम ज्ञान है, और मन पर पड़ने वाली प्रत्येक जाति की छाप उसके लिए आरम्भ-बिन्दु नहीं प्रदान करती। इन छापों की दो जातियाँ होती हैं—इन्द्रियगत और आत्मगत। प्रथम, क्रोचे के अनुसार छाप ही नहीं है, वे एक प्रकार से असफल, गर्भच्युत छाप हैं, द्वितीय प्रकार की छाप ही वास्तव में अभिव्यञ्जना का विषय बनती है।

सहज प्रज्ञा, अभिव्यञ्जना, रूप और सौन्दर्य को क्रोचे परस्पर अभिन्न मानते हैं, और उन्हें एक दूसरे के समतुल्य निर्धारित करते हैं। यह उनके निम्नलिखित वक्तव्यों से स्पष्ट है—

जो छवियाँ मनुष्य देखता है, उनके वास्तविक स्वरूप को वह एक सीमा तक समझता है। इसीलिए दूसरा वे ममत्व उनका वर्णन करने का उम साहस नहीं होता। अपनी ऐसी मनोरम-मृष्टियों को, उनकी असामान्यता के कारण, वह दूसरा से छिपाता है।

किन्तु कलाकार इनसे भी एक श्रेणी आगे है। अपनी कुष्ठा-प्रेरित कल्पना सृष्टियों को वह ऐसा रूप दे सकता है, ऐसा छद्मवेद्य प्रदान कर सकता है कि समाज के समक्ष वे सहज ही प्रस्तुत की जा सकें। यह योग्यता ही कलाकार की प्रतिभा है, उसकी मृगशीलता का रहस्य है। और यही कुष्ठाओं का सुन्दर छद्मवेद्य में प्रकाशन कलात्मक उदासीकरण है।

यह छद्मवेद्य ही कलात्मक 'रूप' है और सौन्दर्य का अवस्थान है। यह रूप-गत सौन्दर्य कलास्वादानात् जान-द का कारण है। किन्तु कलाकृतियों से प्राप्त होने वाले जान-द का स्रोत निम्न ही है। दूसरे व्यक्तियों के मन में ही कलाकार के समान समित्त वासनाएँ रहती हैं, जिन्हें प्रकट करने का उन्हें साहस नहीं। किन्तु कलाकार न उन्हे ऐसा सामान्य छद्मवेद्य प्रदान कर दिया कि वे जबाब रूप से उनमें रम सकते हैं। उसीलिए उन्हें एक प्रकार का छुटकारा मिलता है, और उन कृतियों की जान-दात्मक अनुभूति होती है।

कलाकार अपनी अचेतन पापानुभूति (गिस्ट वाइम्पलस) के दबाव से छुटकारा पाने के लिए सृष्टि करता है किन्तु इस मार्ग में उसे आशिक सफलता ही मिलती है। परिणामतः वह निरन्तर दुनियाँ रचता जाता है। उसका मानस दण्ड होता है, और कलासृष्टि के द्वारा वह आत्मोपचार का प्रयत्न करता है। एडमण्ड बगलर के अनुसार कलाकार का व्यक्तित्व कभी प्रकट हो ही नहीं सकता, उसकी रक्षावस्था का प्रमाण और उसकी गरीबी है। कलाकार आत्मपीडक होता है, इसलिए वह जान-बूझ कर ऐसे धाँचे चुनता है जिनसे पर्याप्त अर्थ की प्राप्ति न हो सके।

इसी प्रकार अचेतन पापानुभूति, उनका प्रकाशन और समान भूमि पर आशित उसका भाव-विनियोग फायद के कला सिद्धान्त का मूल ढाँचा निर्मित करते हैं।

एडलर और बुल्ल ने भी मनोविश्लेषण की अपनी विशिष्ट धारणाओं के आधार पर काव्य और कला की प्रकृति का विषय में अपने विचार प्रकट किये हैं। एडलर के अनुसार शारीरिक एवं अन्य हीनताओं के फलस्वरूप व्यक्ति के मन में एक मूलभूत हीनता का भाव घर कर लेता है। उसके निवारण के लिए क्षतिपूर्क प्रक्रिया के रूप में सत्ताकाशा और महत्त्वाकाशा का उदय होता है। साहित्य और कला इसी

प्रकार हीनता के भाव की सतिपूर्ति के साधन है। उनके द्वारा कलाकार दूसरों के हृदय पर प्रभुत्व स्थापित कर हीनता-भाव-जन्य अपनी सत्ताकांक्षा को तृप्ति करता है। किन्तु हीनता के भाव के साथ सामाजिक जीवन की आवश्यकताएँ मानव-प्रेम और विश्व-बन्धुत्व की भावना भी मनुष्य में उत्पन्न करती हैं। मनोविज्ञान, शिक्षा और उच्च साहित्य, तीनों का लक्ष्य मिथ्या अहंमूलकता को दबा कर विश्व-बन्धुत्व की भावना को सशक्त और व्यापक बनाना, और इस प्रकार सामाजिक जीवन को अग्रसर करना है। दस्तोयेवस्की ने यही किया, और इसीलिए उनका साहित्य महान् है। अपने पात्रों को उन्होंने अहंवाद की चरम सीमा तक जाने दिया, और फिर सामाजिक प्रतिशोध की शक्तियों को उन पर छोड़ कर यह सबक पढ़ाया कि मानव-जीवन का चरम लक्ष्य उसकी चरम सफलता, अपने अबाध अहं को विश्व-बन्धुत्व की भावना से सीमित कर देना है।

कार्ल युङ्ग साहित्य की व्युत्पत्ति व्यक्ति, अथवा वैयक्तिक प्रवृत्तियों से नहीं करते। उनका मत है कि कलाकार दो विरोधी प्रवृत्तियों का द्वित्व है। मनुष्य होने के नाते एक ओर उसकी मुक्त प्राप्ति करने की लालसाएँ और अपना व्यक्तिगत जीवन है, और दूसरी ओर उसमें सृजन करने की एक उदात्त प्रेरणा भी रहती है। इन दो स्वार्थों के द्वन्द्व से वह विकल रहता है और मृज्यन-प्रेरणा के आवेश में व्यक्तिगत जीवन की उपेक्षा करके दुःख उठाता है। फलाकृति में उसकी वैयक्तिक बातों का प्रवेश तो स्वाभाविक है, परन्तु कला की वास्तविक वस्तु कुछ और है।

युङ्ग के अनुसार कला की जन्म-भूमि 'सामूहिक अचेतन' है। यह सामूहिक अचेतन किसी व्यक्ति विशेष से सम्बद्ध नहीं। वह समस्त मनुष्यों, और एक धरातल पर, समस्त प्राणियों से सम्बद्ध है। चेतना इसी सामूहिक अचेतन से उत्पन्न हुई है, जो हमारी समस्त शक्तियों का विशाल, किन्तु अन्धकारमय, कोष है। किसी व्यक्ति या युग का चेतन दृष्टिकोण जब समयानुकूल नहीं रह जाता, तब उसकी क्षति-पूर्ति के लिए सामूहिक अचेतन क्रियाशील होता है। यह क्रिया इस प्रकार होती है कि कोई जननायक, मन्त्रद्रष्टा अथवा कवि उस अन्ध-कामवा से स्वयं को संचालित होने देता है जो जन-जन के मन में बसी है, और वाणी अथवा कार्य के द्वारा वह उसकी प्राप्ति का उपाय बतलाता है।

साहित्य ऐसी ही क्षतिपूरक क्रिया है। उसमें कलाकार समस्त मानवता की उन निगूढ़ अभिलाषाओं को अभिव्यक्त करता है, जिनका उसके युग विशेष की भूलों और दृष्टियों के निराकरण और एक अमिनय सन्तुलन की प्राप्ति के साथ गहन सम्बन्ध है।

अतिथयार्थवाद

यह अचेतन प्रवृत्तिर्वा, भाव मानियों, स्वप्न और प्रतीक के क्षेत्र में फायद की योजना पर आधारित एक विद्रोही माहिल्य आन्दोलन है। मारिस् नादो के शब्दों में यह आन्दोलन जपन प्रतिष्ठापना द्वाग नसा के एक नये सम्प्रदाय के रूप में आयोजित महा विद्या गया था। यह अनायास रूप से प्रायः महाश्रीपा का पून मानचित्र प्रस्तुत करन, अचेतन मन, स्वप्न की भाषा नारी, मानसिक विकलन और मिथ्या हसन की मनाशना को चित्रित करन मचमुच में तर्क-बुद्धि के विपरीत पक्ष को अभिव्यक्ति देने के लिए मानन रूप में सामने आया था।" इसके आदिप्रवर्तक पास में आद्रे में ता और पात्र एलुअड थे।

फायड ने स्वप्न की व्याख्या करके यह बतलाया कि उसकी मृष्टि अचेतन प्रवृत्तिर्वा करती हैं। इन प्रवृत्तियों का पात्र 'स्वच्छन्द-भाति' की विधि से स्वप्न की व्यक्त वस्तु का चित्रण करने पर गता है। जिस प्रक्रिया में अचेतन प्रवृत्तिर्वा स्वप्न की व्यक्त वस्तु का रूप धारण करती हैं उसे स्वप्न-कलाप कहते हैं। स्वप्न-कलाप में अनन्त प्रक्रियाएँ संचालित रहती हैं। उनमें प्रमुख चनीभवन, स्थानान्तरण, अभिनयमय प्रदर्शन और प्रतीक विधान की प्रक्रियाएँ हैं। चनीभवन में स्वप्न का एक तत्त्व जनक तत्त्वों का स्थान ग्रहण कर जाता है। जनक मानस-व्यवस्था सहित होकर एक दिग्ग का निमाण करती हैं। स्थानान्तरण के द्वारा स्वप्न की प्रधान वस्तु गौण बन कर प्रस्तुत होती है, और गौण वस्तु प्रधान बनकर। अभिनयमय प्रदर्शन के द्वारा प्रवृत्तिर्वा मूल बिंबा का माध्यम से प्रकट होती हैं, छपमयन पारण करके वे निद्रित चेतना के रगमच पर अभिनय करती हैं। स्वप्न में आई हुई मानस-व्यवस्था का प्रतीकण जाना है, और उसका ज्ञान चित्रण द्वारा ही सम्भव है। उदाहरणार्थ, स्वप्न प्रतीक में प्रस्तुत कोई मकन और अनायासक पशु बहुरा स्वप्न-दृष्टा के पिता का प्रतीक होता है। इस प्रकार स्वप्न मृष्टि एक विचित्र, विशुद्ध, अनन्य रूप पारण कर लेती है, यद्यपि उसका यह निर्माण सुनिश्चित नियमों के आधार पर होता है।

फायड ने अनेक स्थान पर यह निर्देश दिया है कि स्वप्न के समान काव्य भी अचेतन आकाशाभा की मृष्टि होता है और उनके निर्माण में भी वही प्रक्रियाएँ संचालित होती हैं जिससे स्वप्न निर्मित होता है। अतएव कुछ लोगों ने यह निष्कर्ष निकाला कि काव्य और कला-मृष्टि भी स्वप्न-मृष्टि के समान होनी चाहिए। कलाकार चेतन मन के काय का स्वयंसे करदे, और उसका अचेतन अनायास जो भाव और मानस व्यवस्था ऊपर उभार, उन्हें उसी रूप में उन पर किसी नियम का अनुशासन स्थापित क्रिये बिना, अभिनय करता जाय। कलाकृति का निर्माण इस प्रकार पूर्णतया स्वप्न-प्रक्रिया के समतुल्य हो जायगा, और उसका बाह्य-स्वरूप वैसे ही अनियमित,

विशुद्ध और मायामय रहेगा, जैसा स्वप्न में रहता है। अचेतन में बसने वाले अतीन्द्रिय मयार्थ की अनिव्यक्ति का यही उत्तम साधन है। इसीलिए इस दृष्टिकोण, धारणा और रचना-विधि का नाम अनियथार्थवाद पड़ा।

परिणामतः कला (मुख्यतः चित्रकला और काव्य) के क्षेत्र में ऐसी कृतियाँ उपस्थित होने लगी जिनका अर्थ केवल कतिपय विशेषज्ञ, और यह भी गहरे विश्लेषण के बाद, लगा सकते हैं। इस प्रकार अर्थ जान लेने के बाद भी उसके ठीक होने के विषय में सन्देह बना रहता है। फायड द्वारा वर्णित स्वप्न-प्रतीक भी ऐसी कृतियों की श्रेणी में अधिक सहायक नहीं होते, क्योंकि कलाकारों का प्रतीक-विधान बहुत नियमहीन होता है। परिणामतः साधारणीकरण का सिद्धान्त किसी प्रकार उन पर लागू नहीं होता, और उनको विचित्र, अनव्युज्ज सृष्टियों का जनता ने कभी स्वागत नहीं किया। अनियथार्थवाद का प्रचलन केवल एक चुने हुए समुदाय में सीमित है, और उसकी सृष्टियों की प्रशंसा करने वाले समीक्षकों पर भी कभी-कभी सन्देह किया जाता है कि वे भी सचमुच उन्हें समझते हैं या नहीं। जब उन कृतियों का अर्थ जानना ही इतना दुःसाध्य है तो उनके आस्वादन और तज्जन्य आह्लाद की चर्चा ही क्या? इसीलिए इधर कुछ समय से इस मत के कुछ कलाकार असंतुष्ट होकर मार्क्स के मयार्थवाद की योजना भी उसमें करने लगे हैं।

ऐसी कला कभी जनप्रिय नहीं हो सकती और प्रथम आदेग के पश्चात् अनियथार्थवाद का क्रमशः ह्रास होता जा रहा है।

उपयोगितावाद : टाल्सटॉय

‘कला क्या है’ पुस्तक में टाल्सटॉय एक आदर्शवादी विचारक के रूप में उपस्थित हुए हैं। इस कृति के द्वारा उन्होंने सिद्ध कर दिया कि वे एक महान् कलासाधक ही नहीं, लोक-मंगल की साधना में संलग्न एक महान् मनीषी भी हैं। धार्मिकता की ओर उनका विशेष झुकाव है और मानव-संस्कृति का अन्तिम लक्ष्य वे ‘विरव-बन्धुत्व’ मानते हैं। उनके अनुसार यही साहित्य खेळ है जो समस्त मानवता के लिए उपकारी हो। आज का साहित्य मानवता के लिये नहीं, केवल उच्च वर्गों का है, जिनके जीवन सम्बन्धी आदर्श विकृत हो चुके हैं। इन विकृत आदर्शों की पूर्ति के लिए ही आज का समस्त साहित्य और विज्ञान है। यह विकृति जीवन की सम्पूर्ण व्यवस्था में व्याप्त है, अतएव सर्वव्यापी आवश्यकता यह है कि मानव-विकास के समस्त उपकरणों को साथ लेकर आगे बढ़ा जाय। कला और साहित्य भी मानव-विकास का एक साधन है, कोई अपने में स्वतन्त्र वस्तु नहीं।

मनोवैज्ञानिक मूल्यवाद आई० ए० रिचर्ड्स

आजकल यूरोप और अमेरिका में भी रिचर्ड्स के निदानों का बड़ा सम्मान है। उनके निदानों को हम 'मनोवैज्ञानिक उपयोगितावाद' कह सकते हैं। उसका सार यह है कि साहित्य एक उपयोगी वस्तु है, और उसकी उपयोगिता मनोवैज्ञानिक सूक्ष्मता पर विद्व की जा सकती है। रिचर्ड्स का पहला विरोध कलावादियों से है। कलावादों कला को रचना और निराला, स्वयं में माध्य मानते हैं। कला का आह्लाद उनके अनुसार एक पृथक् और विनिष्ट जाति का आह्लाद है। रिचर्ड्स का कथन है कि साहित्य के विषय में इन प्रकार की भ्रान्ति नहीं हानी चाहिए। साहित्य का आह्लाद, बाध्यानुभूति अन्य अनुभूतियों जैसी ही होती है। उनमें कोई नास्तिक अन्तर नहीं। काव्य की प्रभावित करने की शक्ति, उसकी प्रपचीयता उसकी भाव-विनियोग की क्षमता, किसी सौन्दर्य-तत्त्व की उपस्थिति के कारण नहीं, बल्कि काव्य में व्यक्त अनुभव, और उन अनुभवों में सन्निहित मूल्य के कारण होता है। साहित्य की उपयोगिता अन्य वस्तुओं जैसी ही है, उसका कोई स्वतन्त्र क्षेत्र नहीं।

काव्य का नीति के साथ कोई सम्बन्ध न मानने वालों का रिचर्ड्स ने घोर विरोध किया, किन्तु साथ ही नीति के प्रवर्तित स्वरूप को भी उन्होंने सङ्कुचित और भ्रामक ठहराया। उसके स्थान पर आपन मूल्य (वैल्यू) की अपनी एक मनोवैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत की है। उस विषय में रिचर्ड्स की दूसरी निष्पत्ति यह है कि साहित्य का अभ्ययन करते हुए मूल्य-सम्बन्धी धारणा सदा बतमान रहती है।

मध्यम साहित्य-सम्बन्धी विचार दो भागों में बाँट जा सकते हैं—मूल्य सम्बन्धी और कला सम्बन्धी। भाग १ में मध्यम समस्त विचार मूल्य-सम्बन्धी हैं। केवल शैलीगत शिल्प-विषयक विचार ही विगुञ्ज साहित्य के अपने साम्राज्य से सम्बन्ध रखते हैं किन्तु उन्हें बहुत ही गौण मानना चाहिए। साहित्य के सांस्कृतिक मूल्य की जर्वा के समक्ष शैली-सम्बन्धी विचार उपास्थानीय हो जाते हैं। किन्तु कुछ-भाग उसी छोटी-छोटी बातों को लेकर साहित्य-उमीश्रक कृति के मूल स्वरूप, उसमें सन्निहित मूल्य सम्पन्न अनुभव, का ही नुमा बँठते हैं। यह सन्तुलन की कमी का चोटक है।

साहित्य को रिचर्ड्स सांस्कृतिक वस्तु मानते हैं। उनमें भावविनियोग का तत्त्व रखा करता है। कोई कलाकार यदि स्वानु सुखाय ही मृष्टि करे तो भी उसमें प्रपचीयता रहती है। प्रपचीयता काव्य का एक अवेतन (अनकाउम) तत्त्व है। काव्य-मृष्टि पूर्णतः अचेतन प्रक्रिया में होकर उपचेतन प्रक्रिया द्वारा भी परिचालित होती है। रचनाकाल में कलाकार मूल ही अपनी भावना का ध्यान न रखे और उस भावना को अधिकतम प्रभावशाली रूप देने की अधिकतम चष्टा करते हुए बाह्य आवश्यकताओं को मूल जाय,

किन्तु उसकी कृति यदि मूल्य-सम्पन्न है तो उसमें प्रेषणीयता का गुण जा ही जाता है । सार्वजनिकता का गुण शैलीगत नहीं, किन्तु भावगत है । शब्द-योजना कितनी भी सुन्दर हो किन्तु मूल्यवान् भाव की सत्ता के अभाव में दूसरों पर उसका प्रभाव नहीं पड़ेगा । इस प्रकार साहित्य में भाव-व्यक्त की प्रमुखता स्थापित करने के पश्चात् रिचर्ड्स अपनी मूल्य वस्तु पर जा जाते हैं ।

रिचर्ड्स का प्रधान कार्य है मूल्य की व्याख्या करना, और यह कार्य उन्होंने मनोविज्ञान द्वारा सम्पन्न किया है । समस्त मानवीय प्रवृत्तियों को वे दो श्रेणियों में विभाजित करते हैं, अनुरति और विरति । प्रथम वस्तुओं की ओर प्रवृत्ति होती है, और द्वितीय उनसे दूर हटती है । भारतीय सन्वाधनी में इन्हें क्रमशः प्रवृत्ति और निवृत्ति कहते हैं । रिचर्ड्स की प्रथम स्थापना है कि 'ऐसी कोई भी वस्तु मूल्यवान् है जिसके द्वारा प्रवृत्ति या 'प्राप्ति-चेष्टा' की सृष्टि हो ।' परन्तु मनुष्य की सभी प्रवृत्तियों का तोरण सम्भव नहीं, इसलिए 'ऐसी कोई भी वस्तु मूल्यवान् है जो सम या अधिक महत्त्वपूर्ण प्रवृत्तियों को कुण्ठित किये बिना ही किसी प्रवृत्ति को तुष्ट करे ।' प्रवृत्तियाँ असहयोग की स्थिति में नहीं रहतीं, प्रत्युत वे अनेक संघटन निमित्त करती हैं । किसी भी समय पर 'प्रवृत्तियों का वह संघटन उत्तम होता है, जिसमें मानवीय सम्भावनाओं का अत्यन्त क्षय हो ।' इस स्थिति में जो कवि मूल्यों की सापेक्षता को समझता है वह अधिक सन्तुलित साहित्य की सृष्टि कर सकेगा ।

जिस प्रकार व्यक्तित्व सन्तुलन वांछित है, उसी प्रकार सामाजिक जीवन में भी सन्तुलन की आवश्यकता है । वही सर्वोत्तम सामाजिक संघटन है जिसमें अधिकतम सामूहिक सुख ऐसे स्वार्थ पर निर्भर हो जो विभिन्न व्यक्तियों के बीच में ऐक्य का बन्धन निमित्त करे, और 'जब तक असन्तुलित व्यक्तित्व वाले मनुष्य समाज में हैं तब तक समाज को उनके विरुद्ध अपनी रक्षा करनी ही चाहिए ।' प्रत्येक युग की आवश्यकताओं के अनुसार इच्छाओं का विशिष्ट सन्तुलन स्थापित होता है । सन्तुलन के इस उच्चतम धरातल से ही साहित्य में अभिव्यक्त भावनाएँ अपना मूल्य ग्रहण करती हैं । साहित्य और कला ऐसे प्रमुख साधन हैं जो अन्य मनों को प्रभावित कर हमें विशुद्धता से अधिक सन्तुलित स्थिति में ले जाते हैं । यही उनका मौलिक महत्त्व है ।

साहित्य प्रवृत्तियों के संघटन प्रस्तुत करता है और उनके निर्माण में सहायक भी होता है, यह रिचर्ड्स के मत का सार है । किन्तु प्रवृत्तियों की अधिकाधिक तृप्ति को मूल्य की कसौटी मान लेना एक बड़ा मानदण्ड है । इस सिद्धान्त से लोकोत्तर प्रतिभा का वहिष्कार हो जाता है । अत्यधिक नैतिक अथवा अत्यधिक नियमहीन इच्छाएँ साहित्य से छूट जाती हैं, और सामान्य जीवन की सामान्य इच्छाएँ ही साहित्य मूल्य की साधक रह जाती हैं ।

विज्ञान की विवृति व फलस्वरूप हमारी कत्ताएँ भी विवृत हैं। विज्ञान हमारी जिन आवश्यकताओं की पूर्ति कर रहा है ? इस प्रश्न का उत्तर में गाल्सटाय का कथन है कि वह आज दुर्निम समाज की दुर्निम आवश्यकताओं की पूर्ति का साधन है। वितरित आविष्कारों का उद्देश्य उद्देश्य इमका विवरण किया है। बड़-बड़े आविष्कारों का मूल निरर्थक है। उदाहरणार्थ एक्स रे की खोज। दान समाज की दृष्टि से उच्च मान्यता है। किन्तु समाज दान क्या होता है ? उच्च मूल कागजातों को दूर करने की कोई शक्ति नहीं होती। मूल ही ही दूषित है। विज्ञान की आवश्यकता ही न रहे ऐसा समाज होना चाहिए। युद्ध की तैयारी और उसके लिए औपचारिक अस्त्र-प्रत्याग का उत्पादन विज्ञान का वर्तमान सामाजिक उपयोग है। विज्ञान ही समस्त विज्ञान इस प्रकार उच्च का ही इच्छाओं की पूर्ति का साधन है।

कला क्या है ? इस प्रश्न का गाल्सटाय ने विस्तृत नव ही रूप में उठाया। कला सौन्दर्य की वस्तु है और आनन्द प्रदान करती है इस सिद्धान्त को उन्होंने अमान्य करार दिया। कला का पीछे जब इनका अधिक धन और श्रम व्यय होता है तब मात्र मनोरंजन के लिए उसका निमाण करना ठीक नहीं। यदि यही उसका प्रमाण है तो मनोरंजन के अधिक सरल और मध्य साधना का उपयोग क्या न किया जाय ? तब अपना अस्तित्व साधक करने के लिए उस कला विज्ञान से अधिक मांगित उत्तर से सम्बन्धित होना चाहिए। क्या कला में कोई ऐसा गुण है ? गाल्सटाय का उत्तर है— हाँ और वही कला का धर्म गुण और वास्तविक उत्तर है।

कला का मूल वस्तु क्या है ? भाव। भावों की उपस्थिति के कारण ही कला अपना वैशिष्ट्य प्राप्त करती है। ये भाव सशक्त होते हैं। उनमें प्रपञ्चीयता का गुण होता है। वे अभिव्यक्ति तक सीमित नहीं रहते किन्तु पाठक के हृदय-प्रदेश में प्रविष्ट होकर उसमें प्रभावित करते हैं। अतएव कलाकार के ऊपर बहुत बड़ा सामाजिक दायित्व होता है। उसमें यह देखना चाहिए कि जिन भावों को वह अपना कृतियों द्वारा सन्निहित करता है उनकी प्रकृति कसी है वे शुभाव हैं या शुभाव, जनता पर उनका प्रभाव क्या पड़ेगा ? यह गाल्सटाय के सनामकता सिद्धान्त (इन्फ्लुएन्स थ्योरी) का सार है।

कला और साहित्य की मूल समस्या को इस रूप में उठाने के पश्चात् गाल्सटाय का आदर्श और मानवतावादी स्वरूप सामने आता है। यदि प्रपञ्चीय भाव या सनामकता का गुण कला की मूलभूत विशेषता है तो उत्कृष्ट साहित्य वह है जिसके द्वारा लोकमगल के साधक उत्कृष्ट भाव प्रसारित होते हैं। ये उत्कृष्ट भाव

कौन-से हैं ? और वे कहाँ से हमें प्राप्त होते हैं ? इस विषय में टाल्सटाय ने दो प्रमुख निर्देश किये हैं ।

प्रथम निर्देश का स्पष्टीकरण टाल्सटाय ने एक उदाहरण द्वारा किया है । उसकी पुत्री की स्वागत-योजना में ग्रामवासी अपने संगीत का आयोजन करते हैं, और नगरवासी कंसर्ट का । प्रथम में हार्दिकता की सत्ता है और द्वितीय में केवल ऊपरी शिष्टाचार की । इस प्रकार परस्पर विरोध प्रकट करते हुए टाल्सटाय इस निर्णय पर पहुँचते हैं कि जनता के भाव ही सच्चे भाव होते हैं, भाव-विशेष का प्रत्यक्ष प्रभाव—यह कला की पहली आवश्यकता है ।

भावोन्मथन का उत्कृष्टतम रूप हमें धर्म में मिलता है । धर्म एक ऐसा तत्त्व है, जिसकी सम्यक् प्रतिष्ठा से साहित्य अपना यथार्थ उत्कर्ष प्राप्त कर सकता है । अतएव साहित्य को उन्होंने धार्मिक भूमिका पर प्रतिष्ठित किया । धर्म क्या है ? इसकी व्याख्या करते हुए टाल्सटाय ने बतलाया है कि सामान्यतः जिस रूप में उसे समझा जाता है, वह धर्म की विकृत धारणा है । वास्तविक धर्म की जीवन में सर्वत्र व्याप्ति है, और उसका मूल मन्द, उसकी मूल भावभूमि, विश्ववन्धुत्व है । इस प्रकार उन्होंने किश्चियन धर्म की भूमिका पर प्रतिष्ठित विश्ववन्धुत्व को कला का चरम साध्य निर्धारित किया । कला अपने आप में सीमित नहीं, किन्तु वह वाक्यात्मक है, उसकी श्रेष्ठता इसमें सन्निहित है कि वह एक श्रेष्ठ लक्ष्य की प्राप्ति का उत्तम साधन है ।

टाल्सटाय कहते हैं कि आज के साहित्यिक प्रवाह-पतित व्यक्ति हैं । प्रस्तुत परिस्थिति ही उनकी नियामक है । जो होना चाहिए, इस पर वे ध्यान नहीं देते । हमारी कलामें क्या है, यह मुख्य प्रश्न नहीं है, मुख्य प्रश्न यह है कि उन्हें क्या होना चाहिए ? इस प्रकार नैतिक पक्ष को प्रधान बना कर उन्होंने सात्विकता और सहज गुण को कला का वांछित तत्त्व निर्धारित किया, और समस्त प्रकार की कुत्रिमता के विरुद्ध आवाज उठाई ।

विज्ञान और कला के सम्बन्ध को उठाते हुए टाल्सटाय ने कहा कि वे परस्पर विरुद्ध न होकर एक दूसरे से अनुस्यूत हैं । विज्ञान का कार्य है ऐसे ज्ञान को समाज के समक्ष उपस्थित करना, जिसकी उस समय उसे आवश्यकता है, और कला का कार्य है उन सत्तों को भावात्मक स्वरूप प्रदान करना, कलात्मक सन्नामकता के द्वारा जन-जन के मन में उन्हें प्रतिष्ठित करना । इसीलिए विज्ञान यदि पथ-भ्रष्ट है तो कला भी पथ-भ्रष्ट होगी ।

मध्य-भाग का यह आदश कुछ स्पष्ट है। निवृत्ति पर आश्रित जीवन की ऊँची साधनाओं के लिए वह कोई म्यान नहीं देता। वास्तविकता यह है कि सीमान्तों से बच कर नाहित्य ऊँचा नहीं उठता। प्रत्युत वह अनुभव की चरम सीमावा तक जा कर अपनी वास्तविक गम्भीरता और उत्थप प्राप्त करता है।

दूसरी बात यह है कि सामाजिक (जनरनाइज्ड) सिद्धान्त विभिन्न युगों की सामाजिक आवश्यकताओं का आकलन नहीं करता। यह भी उसकी एक कमी है।

प्रभाववादी विचारक ज्ञान के कारण रिचर्ड्स न कला के सिल्प-मक्ष पर ही पूरा ध्यान दिया है। सन्द प्रयोगों में भी उसकी दिव्यवस्ती है। उनका कथन है कि किसी लेखक का गिन्य-मक्ष यदि पुष्ट है तो उसका भाव-मक्ष अधिक मूल्यवान् हा जाता है। और साहित्य अपने उद्देश्य में अधिक सक्षम हो जाता है। इस प्रकार भाव-मक्ष को अधिक प्रधानता देन हुए रिचर्ड्स उसक बाह्य-मक्ष के प्रति भी उदासीन नहीं है।

माक्सवादी साहित्य-सिद्धान्त काउवेल्

काउवेल् ने माक्सवादी सिद्धान्त को साहित्य में व्याप्यारित किया। माक्सवाद का सवप्रमुख निर्णय यह है कि मनुष्य की सारी जीवन-व्यवस्था, कला, धर्म तथा अन्य सारी मृष्टियाँ समाज के आर्थिक ढाँचे पर अवलम्बित हैं। समाज के आर्थिक ढाँचे के अनुरूप ही साहित्य की रूपरेखा निर्धारित होती है। मनुष्य जब से पृथ्वी पर आया है तब से प्रकृति से सघष कर रहा है और विभिन्न समयों की आर्थिक स्थिति प्रकृति से मानव-सघष की निरन्तरता के द्वारा नियन्त्रित होती है। प्रकृति और मानव के सघष की निरन्तरता और उसके अनुरूप बदलने वाले समाज के आर्थिक रूप साहित्य को कोई शाश्वत वस्तु मानने के विरोध में पड़ते हैं। माक्सवादी कार-कारण-परम्परा से साहित्य को मुक्त नहीं मानते। विधिष्ट मानव समूह अपने मुस्पष्ट प्राकृतिक सघषों के बीच जिस स्थिति में रहता है, वही स्थिति उसके उस समय के साहित्य की नियामक होती है। साहित्य को जानने के लिए समाज का ज्ञान आवश्यक है। वे साहित्य के समाजशास्त्रीय महत्त्व को सर्वोपरि मानते हैं। साहित्य को समाज-शास्त्र के साथ समुक्त करते हैं। सामाजिक विकास को वे यतिशील मानते हैं। यह गतिशीलता द्वन्द्वात्मक पद्धति है। इस पद्धति के द्वारा माक्सवादियों ने मानव-विकास के कई युगों का पृथक्-पृथक् निर्देश किया है। उन विभिन्न युगों की साहित्य सृष्टि उन सामाजिक स्थितियों के साथ सम्बद्ध मानी जाती है—

नया साहित्य : नये प्रश्न—

- (१) पूर्व प्रस्तर युग,
- (२) उत्तर प्रस्तर युग,
- (३) राजसत्ता युग,
- (४) सामन्त युग,
- (५) पूँजीवादी युग,
- (६) साम्यवादी युग ।

मूल रूप से ये छः युग हैं । प्रायः सभी देशों के साहित्य का इन युगों में एक-एक साहित्यिक विकास होता है । इनमें जातीय और क्षेत्रगत विशेषताएँ बहुत कम होती हैं ।

पाषाण युग मानव-सम्यता का आदिम युग है । इसमें मनुष्य प्रकृति से पृथक् नहीं था । वह सामूहिक रूप से अपनी सत्ता का पृथक्कीरण नहीं कर पाया था । व्यक्तित्व की सृष्टि नहीं हुई थी । उस समय जीवन-यापन का साधन केवल आलेख था । वह पशु और पक्षियों की अनुकृति पर सामूहिक नृत्य और सामूहिक गायन का युग था ।

उत्तर पाषाण युग में खेती का काम प्रारम्भ हो गया था । कला के मूल में सामूहिक भावना (कलैक्टिव इमोशन) रहा करती थी । कोरस की पद्धति इसी सामूहिक भावना का एक स्वरूप है । साहित्य सारी सामाजिक आवश्यकताओं की पूर्ति करता था । उदाहरण के लिये वैदिक साहित्य को लिया जा सकता है । यह धर्म, वर्णन, काव्य और अन्य सभी सांस्कृतिक उपादानों का आधार था ।

राजसत्ता के युग में शासक और शासित विभक्त हो गये । काव्य, धर्म-शास्त्र आदि एक-दूसरे से पृथक् हो गये । कविता इसी युग में अपने स्वतन्त्र अस्तित्व की घोषणा कर सकी । वाल्मीकि रामायण इसी युग का काव्य रहा है । काँड्वेल का कहना है कि अवकाश ही काव्य का जनक है । महाकाव्यों का युग सांस्कृतिक दृष्टि से अवकाश का युग रहा है । सामन्तवादी और राजकीय सत्ता के युग में पर्याप्त व्यवस्था और सुख था, इसलिए संसार के सर्वश्रेष्ठ महाकाव्यों की सृष्टि इसी युग में हुई । यह साहित्य का स्वर्ण-युग माना गया है ।

सामन्तवादी युग के पश्चात् मध्यवर्गीय उत्थान के साथ व्यक्तिवाद की प्रमुखता हो गई । मनुष्य अपने को एक स्वतन्त्र इकाई मानने लगा । प्रगीत-काव्य इस युग की

प्रतिनिधि साहित्य-सृष्टि है। प्रगीत की विशेषता ना उसका व्यक्तिगत भावोन्मेष माना गया है।

श्रमिक सम्पत्ता का अम्युदय वर्गीय सस्कृति की समाप्ति और नई सस्कृति की नव प्रगति का युग है। इस युग में नये सिरे में ही सामूहिक भावना का उद्गम सम्भव हो पाया। मनुष्य प्रकृति का भासक भी इसी युग में जाकर हुआ।

इस प्रकार विभिन्न युग और उनमें विराज पान वाली साहित्यिक सृष्टियाँ का साय-साय विवरण देकर काइवल उन दोनों का काय-नारण-सम्बन्ध निरूपित करता है। जिस समय समाज में आर्थिक व्यवस्था का जो रूप रहेगा, उसी में अनुस्यू साहित्य-सृष्टियाँ भी होंगी। काइवल में अनुसार किसी युग की आर्थिक व्यवस्था ही वास्तविकता होती है और उस वास्तविकता में चारों ओर उसी से प्रभावित और नियमित सस्कृति के दूसरे पहलू—जिनमें साहित्य भी एक है—पुनः पनपने हैं। साहित्य वह काल्पनिक सत्ता है जो युग के आर्थिक यथाथ से निर्मित होती और उसी का अनुसरण करती है। यथाथ को बिना समझ कल्पना (साहित्य) का नहीं समझा जा सकता।

आचार्य पलकर काइवल ने आधुनिक अथवा साहित्य के प्रमुख चरित्रों की प्रमुख वृत्तियों और प्रवृत्तियों का हवाला दिया है और यह सिद्ध करने की चप्टा की है कि उसका उपरिर्दिष्ट सिद्धान्त उन कविता पर कितना मटीक बैठता है। उसने औद्योगिक युग या मध्यवर्गीय उत्थान युग के ही साहित्यिकों की मामासा की है—खनसपीनर से आरम्भ कर स्पेडर ओ० डी० निवी तक पहुँचा है। इस युग की अव्यवस्था या आर्थिक सत्ता का निरूपण करने हुए काइवल बताता है कि यह मध्यवर्गीय अम्युदय का युग प्रमुखतः व्यक्तिवादी है। स्वातन्त्र्य इस युग का महाकान्य है। किन्तु वस्तुतः यह स्वातन्त्र्य केवल एक भ्रमात्मक वस्तुता ही रही है। आर्थिक और औद्योगिक क्षेत्रों में 'व्यक्तिगत पूँजी' और निर्बाध व्यवसाय के मन्त्र का उच्चारण होता रहा है, पर ये मन्त्र इस वग की रक्षा करने में अनमथ हुए हैं। बल्कि इस मिथ्या जादू से ही इस वग का हास, पतन और नाश भी हुआ है। स्वतन्त्रता के नाम पर व्याक्तगत पूँजी का विस्तार करता हुआ यह वग समाज में असन्तुष्ट और विषमता का बढाना गया है। मध्यवर्गीय समाज जिस जमीन पर खड़ा हुआ था वह उसी में पड़ो के तन से खिसक गई है। किन्तु इसकी अनिजता उस अन्त तक नहीं गयी। यही मध्यवर्ग के उत्थान और पतन की दुस्वार्थ कहानी रही है। काइवल ने इस युग के विभिन्न कवियों का उस युग की क्रमिक प्रगति और परिवर्तन की भूमिका में विवरण किया है और कुल मिला कर यह सिद्ध करने की चप्टा की है कि जिस प्रकार मध्यवर्ग एक आत्मविस्मृत वग रहा है और अपने विनाश को अज्ञात रूप में अपने आप ही कुलना आया है उसी प्रकार इस युग के कवि भी अपनी अउपचेतना में एक अवश्यम्भावी दुःखवाद का पोषण करते रहे हैं और कभी प्रकृति

की गोद में जाकर (जैसे बड्सवर्थ), कभी असन्तोषजन्य विद्रोह की पुकार उठाकर (जैसे शेर्ली), कभी कल्पना के मनोरम लोक में पलायन कर (जैसे कीट्स) और कभी 'कला के लिये कला' के दिखावटी और प्रदर्शन-प्रिय आदर्श पर आश्रित होकर ये कवि अपने विनाश की धड़ियाँ गिनते रहे हैं। इस युग का प्रधान काव्य-रूप 'प्रगीत' रहा है जो व्यक्तिवादी जीवन दृष्टि के अतिशय अनुरूप था। केवल भाव-क्षेत्र में ही नहीं, काव्य के लिए विधान या शैली-पक्ष में भी युगगत अर्थव्यवस्था की प्रतिच्छाया दिखाई देती है। काँडवेल ने इस क्षेत्र के भी उदाहरणों का सचय और परिदर्शन किया है। इस प्रकार काँडवेल मार्क्सवादी साहित्यादर्श को बड़ी बिलक्षणता के साथ साहित्य संसार के समक्ष रखता है। काँडवेल की एक अन्य देन है कि उसने कला या साहित्य-निर्माण की मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाओं का भी उल्लेख किया है जिसके सम्बन्ध में अब तक मार्क्सवादी एकमत नहीं हैं।

रस-सिद्धान्त का पाश्चात्य रूप

डॉ० गणपतिचन्द्र गुप्त

[१]

रस-सिद्धान्त वस्तुतः भारतीय आचार्यों की ही महत् उपलब्धि है, अतः इसके 'पाश्चात्य रूप' की चर्चा एवाएच अस्वाभाविक एवं जमगतसी प्रतीत होगी, किन्तु पाश्चात्य वक्ता मीमांसा एवं सौन्दर्य-शास्त्र के क्षेत्र में एक ऐसा सिद्धान्त निश्चित रूप में मिलता है जो कि भारतीय रस सिद्धान्त की प्रायः सभी प्रमुख स्थापनाओं का स्वीकार करता है। यह सिद्धान्त वक्ता को आत्मा के रूप में भावतत्त्व को स्वीकार करता है तथा कवि और पाठक के भाव-सादात्म्य की प्रक्रिया के आधार पर ही काव्य से आनन्द की निष्पत्ति मानता है। पाश्चात्य सौन्दर्य विवेचका ने इस सिद्धान्त को 'भाव सिद्धान्त' का नाम दिया है, किन्तु इसकी आधारभूत प्रवृत्तियाँ रस-सिद्धान्त से इतना अधिक साम्य रखती हैं कि यदि इस हम 'पाश्चात्य रस-सिद्धान्त' की मज्जा दें तो अनुचित नहीं होगा। इस सिद्धान्त का विकास किसी एक व्यक्तिके द्वारा नहीं हुआ अपितु शीनो विद्वानों ने अलग-अलग स्वतन्त्र रूप से इसकी प्रतिष्ठा एवं व्याख्या की है, अतः रस सिद्धान्त की भाँति पाश्चात्य भाव सिद्धान्त का कोई एक रूप नहीं मिलता, अपितु उसके विभिन्न रूप मिलते हैं—यह दूसरी बात है कि वे सभी भावतत्त्व एवं आनन्दानुभूति को सर्वाधिक महत्त्व प्रदान करते हैं। यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि पाश्चात्य विद्वानों को भरत के रस सिद्धान्त का ज्ञान नहीं था, वे स्वतन्त्र रूप से ही उन निष्कर्षों पर पहुँचे हैं, जिन पर कि उनसे बहुत पूर्व भरत, अभिनवगुप्त आदि भारतीय आचार्य पहुँच चुके थे। पाश्चात्य भाव-सिद्धान्त के विस्तृत विवेचन के लिए तो एक पूरी पुस्तक की आवश्यकता पड़ेगी, किन्तु यहाँ हम संक्षेप में इसके विभिन्न रूपों का दिग्दर्शन करवा रहे हैं।

[२]

पाश्चात्य भाव सिद्धान्त को हम मुख्यतः पाँच उपभेदों में विभक्त कर सकते हैं

हैं—(१) भावोद्दीप्तिवाद, (२) भावात्म्यन्यायवाद, (३) भावानुभववाद, (४) भावमि-
व्यक्तिवाद और (५) भाव-प्रेषणवाद। इनमें से प्रत्येक का संक्षिप्त परिचय क्रमशः
प्रस्तुत किया जाता है—

(१) भावोद्दीप्तिवाद—इस वर्ग में हम उन विद्वानों को रख सकते हैं जिन्होंने
कला और साहित्य का लक्ष्य भावोद्दीप्ति को मानकर उनकी व्याख्या प्रस्तुत की। इन
विद्वानों में मुख्यतः डेकार्टेज एडिसन, ह्यूम आदि का नाम उल्लेखनीय है। डेकार्टेज
(१५९६-१६५०) ने कला की भावपरक व्याख्या प्रस्तुत करते हुए लिखा—
“सौन्दर्यानुभूति या रसानुभूति एक ऐसा बौद्धिक आनन्द है जो भाव से समन्वित
होता है।” उनके विचार से भावों का विकास हमारी मूल पाशविक वृत्तियों
के आधार पर होता है। इनके (भावों के) मुख्यतः तीन लक्षण हैं—(१) एक ही
विषय से विभिन्न व्यक्तियों के हृदय में विभिन्न भाव उत्पन्न होते हैं। (२) भाव
स्वेच्छा से उत्पन्न नहीं किये जा सकते, उनकी उत्पत्ति के लिए आलम्बन की अपेक्षा
होती है। (३) भावों को एकाएक निर्यन्त नही किया जा सकता। इसी प्रकार
उन्होंने ‘external signs of emotions’ के अन्तर्गत चेहरे के रंग बदल जाने, कम्पन,
हास्य, अश्रुपात, उदन, मूर्च्छा, जड़ता आदि पारोरिक, मानसिक एवं सात्विक
अनुभावों का विवेचन किया। सभी भावों को उन्होंने दो वर्गों में विभाजित किया—
मौलिक भाव एवं परतन्त्र भाव। मौलिक भावों के भी उन्होंने ६ उपभेद किये—
(१) आश्चर्य, (२) प्रेम, (३) घृणा, (४) इच्छा, (५) आनन्द, (६) शोक। डेकार-
टेंज का यह उभयपक्षी वर्गीकरण भारतीय स्वामी और संचारी से गहरा साम्य रखता
है। वस्तुतः भावों के वर्गीकरण एवं आलम्बन और अनुभाव आदि के विवेचन की
दृष्टि से डेकार्टेंज को भरतमुनि का पाश्चात्य प्रतिनिधि कहा जा सकता है।

डेकार्टेंज के अगस्त एडिसन (१६७२-१७१६) ने भी भावोद्दीप्तिवादी विचार-
धारा को आगे बढ़ाते हुए कलाकृति का महत्त्व उसकी भावोद्दीपन-क्षमता में ही सिद्ध
किया। उनके विचार से कोई कलाकृति जितनी ही हमारे भावों को अधिक उत्तेजित
करने में समर्थ होगी, उतनी ही वह अधिक प्रसन्नता प्रदान कर सकेगी। इस प्रकार
एडिसन भी रस-सिद्धान्त के अनुरूप भावोद्दीपन के द्वारा ही रस या आनन्द की अमि-
व्यक्ति मानते हैं। इतना ही नहीं—उन्होंने कर्षण और भयावक से भी आनन्द की
निष्पत्ति मानते हुए उसकी मनोवैज्ञानिक व्याख्या की है। रस-निष्पत्ति के अन्तर्गत
उन्होंने ‘सुखद आत्म-विस्मृति’ की अवस्था को विशेष महत्त्व दिया है।

ह्यूम महोदय (१७११-१७७६) ने रस-निष्पत्ति की प्रक्रिया में बौद्धिक तत्त्वों
को गौण सिद्ध करके उसे विशुद्ध भावात्मक प्रक्रिया पर आधारित घोषित किया।
डेकार्टेंज ने रस को भाव समन्वित बौद्धिक आनन्द बताया था, जबकि ह्यूम के विचार

से वह विमृष्ट भावात्मक जानद है। वाक्य ज य आनन्तानुभूति या रसानुभूति की उद्धान विषय व्याख्या करते हुए दा दाता पर विषय बन दिया—(१) काव्य-वस्तु के साधारणीकरण पर और (२) पाठक की सहानुभूति की भावना पर। छूम का यह विवेचन भारतीय साधारणीकरण के बहुत अनुकूल है।

इस प्रकार भावादीनिवादियों के भावों के वर्गीकरण रस के विभिन्न अवयवों एवं रसानुभूति के विश्लेषण सम्बन्धी प्रथम भारतीय रस सिद्धान्त की आधारभूत मान्यताओं के अनुरूप हैं।

(२) भावात्मकवाद—भावादीनिवादियों ने भाव की कला का लक्ष्य माना, जबकि भावात्मकवादियों ने उस कला का विषय या जानम्य सिद्ध किया। इस विषय में हम मुख्यतः हर्षमन शक सवस्म हर्षमन लातज स्रंतायन आदि विद्वानों की चर्चा कर सकते हैं। शक ने कलाओं से प्राप्त होने वाली अनुभूति को भावानुभूति सिद्ध करते हुए भावों का नये ढंग से वर्गीकरण किया। कश्च रस की अनुभूति की भी उन्होंने नई व्याख्या की। दूसरी ओर जमन विद्वान् सवस्म न प्रतिपादित किया कि महाकाव्य में अंगी भाव का आश्रय उसका नायक होता है, अर्थात् नायक का प्रमुख भाव (स्थायी भाव ?) ही काव्य का स्थायी भाव होता है। अन्य जमन विद्वान् हर्षमन लातज ने रसानुभूति की प्रक्रिया का सूक्ष्म विश्लेषण करते हुए उसके सार स्तर निर्धारित किए हैं जो कि आचार्य भट्टनायक के द्वारा निर्धारित भेदों—अभिधा भावकत्व भाजकत्व की मान्यता से हैं। आगे चलकर अमरीकन विद्वान् सैनासन ने न केवल काव्य में अफिनु समस्त कलाओं में भाव सिद्धांत या रस सिद्धांत की प्रतिष्ठा करते हुए घोषित किया— सौन्दर्य एक भावात्मक तत्त्व है इसी से प्रसन्नता या आनन्द की अनुभूति होती है। उन्होंने कलाओं की व्याख्या प्रेम करणा निर्बेद हास्य कीमूहल आदि स्थायी भावों के आधार पर किए जाने की पद्धति का समर्थन करते हुए प्रेम या रसराज शृंगार को सभी भावों का राजा सिद्ध किया। उनके शब्दों में— यदि किसी भी विषय वस्तु को निश्चित रूप से सुन्दर बनाना है तो उसके लिए रतिभाव से बढ़कर और कोई अच्छा साधन प्राप्त नहीं होगा। “ सत्तार के गम्भीरतम भाव एवं श्रेष्ठतम सौंदर्य का साधन इससे बढ़कर और क्या होगा। इसका प्रभाव अत्यन्त शक्तिपूर्ण और व्यापक होता है। रतिभाव से हृदय और कल्पना के स्रोत एकाएक खुलकर बह पड़ते हैं। उसका प्रभाव आत्मा की गहराई तक पहुँच जाता है और उसकी गुप्त निधियाँ बाहर फूट पड़ती हैं। वस्तुतः सैनासन महोदय के उपर्युक्त शब्द भारतीय विद्वानों की शृंगार रस सम्बन्धी उत्क्रियों से गहरा सान्ध्य रखते हैं।

(३) भावाभिव्यक्तिवाद—भावाभिव्यक्तिवाद के अनुयायियों में मुख्यतः

कार्लिगवुड एवं कैरिड्ट का नाम उल्लेखनीय है। इन्होंने कला को भावाभिव्यक्ति मानते हुए पूर्ववर्ती मतों का खण्डन किया। कार्लिगवुड के विचार से सच्ची कला वह है जिसमें भावों की अभिव्यक्ति होती है। काव्य में भावों का उल्लेख या वर्णन नहीं होना चाहिए, अपितु उनकी व्यंजना होनी चाहिए। जब एक व्यक्ति कहता है कि "मैं गुस्से में हूँ" तो यह भाव का उल्लेख है जबकि भाव की व्यंजना करने वाला कहेगा— "मैं उसे मार डालूंगा, पीस डालूंगा....." आदि। यह भावाभिव्यक्ति न केवल कवि की होती है अपितु पाठक की भी होती है—इस प्रकार कवि और पाठक दोनों में काव्य के माध्यम से तादात्म्य स्थापित होता है।

कार्लिगवुड ने शान्त रस का विवेचन बहुत ही सुन्दर एवं उत्कृष्ट रूप में किया है। निर्वेद भाव के उन्होंने जो उदाहरण प्रस्तुत किये हैं—वे भारतीय दृष्टि से भी विशुद्ध शान्त रस के उदाहरण हैं।

ई० एफ० कैरिड्ट ने सर्वप्रथम उन व्यक्तियों को आड़े हाथों लिया है जो कि कला में भाव तत्त्व को गौण या उपेक्षणीय मानते हैं। उन्होंने भाव-सिद्धान्त के विरोधियों के द्वारा प्रस्तुत सभी आक्षेपों का निराकरण सफलतापूर्वक किया है। कला की भावाभिव्यंजन पद्धति एवं रस-निष्पत्ति की प्रक्रिया पर भी उन्होंने विस्तार से प्रकाश डाला है। साधारणीकरण सिद्धान्त को—जिसे उनके शब्दों में इम्पैथी (Empathy) कहा जा सकता है—भी उन्होंने अधिक स्पष्ट किया है। वस्तुतः बीसवीं शताब्दी के भाव-सिद्धान्तिक विवेचन में उनका योग-दान अत्यन्त महत्वपूर्ण है।

(४) भावानुभववाद—बीसवीं शती के प्रसिद्ध विद्वान् जान डेवी ने भावानुभववाद का प्रवर्तन किया है। उनके विचार से कलाकृति या नाटक में प्रस्तुत भावों का अनुभव ही कला का सर्वोत्कृष्ट गुण है। उनके शब्दों में—"All emotions are qualifications of a drama and they change as the drama develops..... Experience is emotional but there are no separate things called emotions in it." (Art as Experience, p. 41.)। इस भावानुभूति की प्रक्रिया का विश्लेषण करते हुए उन्होंने आलम्बन, उद्दीपन, मूलभाव आदि की भी विस्तृत व्याख्या की है। वस्तुतः कवि एवं पाठक की दृष्टि से उन्होंने भावानुभूति या रसानुभूति का जो विश्लेषण किया है वह अत्यन्त महत्वपूर्ण है।

(५) भाव-प्रेषणवाद—इस वाद के अन्तर्गत मुख्यतः टाल्सटाय एवं आई० ए० रिचर्ड्स का नाम उल्लेखनीय है। टाल्सटाय ने कला को भावपरक व्याख्या करते हुए प्रतिपादित किया कि कला का कार्य कलाकार के द्वारा व्यक्त भाव को सामाजिक के हृदय में उत्पन्न कर देना है। कला की यह भाव-प्रेषणीयता ही उसके मोन्दर्य का मूल

आधार है—वस्तुतः इसी में उसको बनावतकता निहित है। बनाव के माध्यम से होने वाला साधारणीकरण या भाव-नादात्म्य की व्याख्या करते हुए उन्होंने लिखा— यदि एक व्यक्ति सरलतापूर्वक अपने दृष्टिकोण को बिना परिवर्तित किए किसी रचना को देखकर सुनकर या पढ़कर एक ऐसी मानसिक स्थिति का अनुभव करता है जिसमें रचनाकार एवं श्रव्य सामाजिकता के साथ तादात्म्य हो तो अवश्य ही वह रचना कला-कृति है अथवा किसी रचना में भेदे हो कितना यथा-तम्य बघन हो, कितनी ही वह प्रभावशाली हो और चाह कितनी ही मनोरञ्जक हो—यदि वह उक्त आत्मिक-एकता एवं आनन्द का भाव प्राप्त नहीं करती तो वह कला नहीं कहो जा सकती। टात्सटाय ने भाव प्रेषण की प्रक्रिया की जो व्याख्या की है वह हम सिद्धान्त के साधारणीकरण आधार का सवया अनुरूप है।

डॉ० ए० रिचर्डसन ने भाव प्रेषण की नई व्याख्या प्रस्तुत करते हुए अपना सम्प्रेषण का सिद्धान्त (A theory of Communication) प्रस्तुत किया। उन्होंने भाववेग एवं भावानुभूतियाँ की ही वाक्य में महत्त्वपूर्ण स्थान प्रदान करते हुए वाक्यानुभूति की प्रक्रिया की पाँच अवस्थाएँ—एड्रिय-बाध, बिम्ब ग्रहण, स्वतन्त्र कल्पना, विचार भाव एवं व्यापक दृष्टिकोण—के अलग-अलग विभाजित किया है। उनके इस वर्गीकरण का सम्बन्ध भट्टनायर एवं अभिनव गुप्त की रसानुभूति की प्रक्रियाओं में सम्पन्नतापूर्वक किया जा सकता है। वस्तुतः उनका सम्प्रेषण सिद्धान्त साधारणीकरण सिद्धान्त का ही दूसरा स्वतन्त्र रूप है।

[३]

इस प्रकार हम देखते हैं कि सत्रहवीं शताब्दी के डेकार्टेज से लेकर बीसवीं शती के रिचर्डसन तक विभिन्न विद्वानों ने भाव को कला का प्रमुख तत्त्व मानते हुए उसके विभिन्न पक्षों पर विचार किया है। उनका यह विवेचन भारतीय रस सिद्धान्त के विभिन्न पक्षों से गहरा सम्बन्ध रखता है। जहाँ रसवादी नावात्म्य, भावानुभव, भावोद्दीपन भाव प्रेषण आदि सभी प्रक्रियाओं को समन्वित रूप में प्रस्तुत करता है, वहाँ पाश्चात्य विद्वानों ने उस अलग अलग स्वतन्त्र रूप से प्रस्तुत किया है। फिर भी साधारणीकरण एवं रसानुभूति की प्रक्रिया के सम्बन्ध में प्रायः सभी विद्वान् एक ही निष्कर्ष पर पहुँचे हैं। यह आश्चर्य की बात है कि जिन निष्कर्षों पर भारतीय विद्वान् पहुँचे थे उन्हीं पर घूम फिर कर पाश्चात्य चिन्तक पहुँचे हैं। कई विषयों में ये विद्वान् भारतीय विद्वानों से आगे बढ़े हैं तो कई में वे उनसे अभी पीछे हैं। यदि भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों की भाव एवं रस सम्बन्धी विभिन्न मान्यताओं का तुलनात्मक अध्ययन करते हुए उन्हें परस्पर समन्वित एवं समोपार्जित रूप में प्रस्तुत किया जा सके तो इससे कला का एक विश्वव्यापी सावधानीपूर्ण मान-दण्ड उपलब्ध हो सकता है।

साथ ही वे पश्चिम-भक्त चिन्तन, जो कि हर स्वदेशी वस्तु को ठुकराने के अभ्यस्त होने के कारण रस-सिद्धान्त की अवहेलना करते हैं—इसके महत्त्व को समझ सकेंगे ।

पाश्चात्य काव्य-शास्त्र और ध्वनि

डॉ० गयाप्रसाद उपाध्याय

पाश्चात्य काव्य और काव्य-शास्त्र में भी ध्वनि को एक महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है, यद्यपि संस्कृत काव्य शास्त्र की भांति यहाँ पर सिद्धान्त के रूप में ध्वनि का कोई क्रमबद्ध और विनम्र विवेचन प्राप्त नहीं होता। यदि ध्वनि वस्तुतः काव्य की आत्मा है, तो उसकी सत्ता काव्य मात्र में किसी न किसी रूप में सर्वत्र उपलब्ध होनी चाहिए। फिर काव्य का पौराण्य और पाश्चात्य भेद ध्वनि की सत्ता का बाधक अथवा साधक किस प्रकार माना जा सकता है? अतएव इस काव्यात्मा—ध्वनि—के कुछ रूप पाश्चात्य काव्य और काव्य-शास्त्र में भी देखने के लिए मिल सकते हैं यथा व्यंग्य (आक्षेप)¹, रूपक (मेटाफर)², वञ्चोक्ति (इल-इम्प्लो)³, उपादान सगना

- 1 Irony—"A figure of speech in which the intended meaning is the opposite of that expressed by the words used, usually taking the form of sarcasm or ridicule in which laudatory expressions are used to imply condemnation or contempt"

(A Shorter Oxford English Dictionary)

- 2 Metaphor—"A figure of speech in which a name of descriptive term is transferred to some object to which it is not properly applicable"

(A Shorter Oxford English Dictionary)

- 3 Innuendo—(i) "An allusive remark—usually deprecatory"

(Collins National Dictionary)

(ii) "An oblique hint or suggestion, an insinuation especially one of a deprecatory kind"

(A Shorter Oxford English Dictionary)

(मिटोनिमी)^१, लक्षणा (सिनेक्डाकी)^२, रूपक (एलिग्री)^३, विरोध (पैरा-
डाक्स)^४ आदि लक्षणा के अन्तर्गत सम्मिलित किये जा सकते हैं ।

इन सभी अलंकारों की प्रकृति पर विचार करने से स्पष्ट है कि पश्चिम में भारत की भाँति शब्द और अर्थ के सम्बन्ध पर विचार न करके केवल अर्थ पर ही विचार किया गया है । इसीलिए तो आइरनी, इनइण्डो, सिनेक्डाकी और पैराडाक्स में सूक्ष्म अन्तर होते हुए भी वेद मान लिया गया है । भारत में लक्षणा के अन्तर्गत अभिधेय के दृष्टिकोण से विचार हुआ है । इसलिए अविनक्षित-वाच्य, अर्थान्तर संचरित और अत्यन्त तिरस्कृत जैसे भेदों का प्रतिपादन हुआ । पाश्चात्य काव्य-शास्त्र की 'केयारिसिस'^५ रस-परिपाक की ओर बढ़ता हुआ चरण है । आइरनी आदि में अर्थवैचित्र्य की दृष्टि से विचार किया गया है और 'केयारिसिस' में सामाजिक अथवा पाठक को प्राप्त होने वाले आनन्द की दृष्टि से । उपर्युक्त आइरनी आदि अलंकार 'ध्वनि' की दृष्टि से 'अविवक्षितवाच्य' ध्वनि के अन्तर्गत गृहीत होंगे और 'केयारिसिस' रस-ध्वनि के अन्तर्गत ।

"पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में 'अरस्तू' ने ईसा के लगभग ३०० वर्ष पहिले 'केयारिसिस' का सर्वप्रथम उल्लेख किया था । 'अरस्तू' के गुरु 'प्लेटो' ने काव्य को प्रतिकृति माना । उनके अनुसार यह भौतिक विश्व 'आध्यात्मिक सत्य जगत्' की प्रतिकृति है ।

1. Metonymy—"A figure in which the name of an attribute or adjunct is substituted for that of the thing meant, e.g. sceptre for authority." (*Ibid.*)
2. Synecdoche—"A figure by which a more comprehensive term is used for a less comprehensive or vice versa ; as whole for part or part for whole, genus for species or species for genus etc." (*A Shorter Oxford English Dictionary.*)
3. Allegory—"A story whose characters and incidents are intended to convey a meaning other than the literal one." (*Collins National Dictionary.*)
4. Paradox—"Name sometimes applied to that type of epigrammatic statement which at first appears to be absurd but on further investigation is found to be more or less sound."
Exp. The child is father of the man.
(*Collins National Dictionary.*)
5. Catharsis—"Purification of the emotions by vicarious experience as through the drama (*in ref.* to Aristotle's Poetics, 6). (*A Shorter Oxford English Dictionary.*)

भारत के हृदयांगियों का मान्यता यत्-यत् पिंड तत्तत् ब्रह्माण्डे' प्लेटो की उपर्युक्त मान्यता से भेद छानी है। प्लेटो के अनुसार काव्य भौतिक विश्व की प्रतिरूपि है और वह भी पूर्णरूपण सुन्दर प्रतिरूपि नहीं अपितु विरूपित से प्रभावित प्रतिरूपि। इस प्रकार प्लेटो के अनुसार काव्य सत्य से दूर है क्योंकि वह प्रतिकृति की प्रतिरूपि है। उनका यह दृष्टिकोण भारतीय काव्य शास्त्र की दृष्टि से अभिधावादी माना जायगा। दार्शनिक दृष्टि न विचार करने पर प्लेटो के सिद्धांत में भारतीय रचना करणा के स्फोटवाद का आभास मिलता है।¹

'अरस्तू ने अपने मूल के अनुसार काव्य का अनुवृत्ति तो 'माना परन्तु उन्होंने इस अनुवृत्ति का जीवन के कल्पना-युक्त पुनर्मृजन की सजा दी।² स्वाभाविक है, भारतीय काव्य शास्त्र के अनुसार अरस्तू ने काव्य में व्यंग्यार्थ की प्रधान स्थान दिया क्योंकि कल्पनामय अभिव्यक्ति पाठक को केवल अन्वयाद्य ही नहीं कराना, अपितु जीवन के कल्पना-युक्त पुनर्मृजन का कारण उसकी सहृदयता का संवेदित कर रसानन्द का लाभ प्रदान करती है। यह रसानन्द सदा व्यंग्य ही होता है। इससे स्पष्ट है कि अरस्तू ने काव्य के विवेचन में ध्वनि को मुख्य स्थान प्रदान किया, यद्यपि उन्होंने इसकी कोई प्रत्यक्ष और विशद सैद्धांतिक व्याख्या नहीं की। डॉ० नगेन्द्र आदि विद्वान भी इसी निष्कर्ष पर पहुँचे हैं।

प्लेटो और अरस्तू के पश्चात् भी पाश्चात्य काव्य शास्त्र में, परोक्ष रूप से ही सही, लक्षणा और व्यङ्ग्य का पर्याप्त संकेत मिलते हैं। वही भी काव्यशास्त्रियों का ध्यान बाध्याय से हटकर व्यंग्य अर्थ की ओर गया और धीरे धीरे उनका यह विश्वास दृढ़ हो गया कि काव्य की मजा प्राप्त करने के लिए काव्य में बाध्याय की गीण रचना होगी और किसी विनय अर्थ—जिसे भारतीय दृष्टि से ध्वनि अर्थ माना जायगा—का मुख्य। रोम के प्रसिद्ध काव्य शास्त्री तथा कवि होरेस निम्नलिखित विनय अर्थ—व्यंग्यार्थ—की ओर संकेत करते हुए कहते हैं, कवि को अपने शब्दों के समुष्फन में अत्यन्त सावधानी और सूक्ष्म कौशल से काम लेना चाहिए "यदि आप किसी विदग्ध प्रसंग की उद्भावना कर किसी प्राचीन शब्द को नवीन अर्थ दे सकें तो आप पूर्णतः सफल होंगे।³ यही बात आनन्द वचन में इन शब्दों में

1 'हिंदी ध्वन्यालोक' की भूमिका नगेन्द्र, पृ० ४६।

2 Poetics—'Imitation, for the Poetics, is the objective representation of life in literature—what in our language we might call the imaginative reconstruction of life.'

R. A. Scott James (*The Making of Literature*, p 53)

3 'हिंदी ध्वन्यालोक' की भूमिका डॉ० नगेन्द्र, पृ० ४७।

कही है, "चरन्त ऋतु में वृक्षों के समान काव्य में रस को पाकर पूर्व दृष्ट पदार्थ भी नये से प्रतीत होने लगते हैं।"^१ यदि सूक्ष्म दृष्टि से विचार किया जाय तो होरेस ध्वनिवादियों की युक्ति को ही तूतरे शब्दों में कहता प्रतीत होगा। वस्तुतः कोई भी कवि कहलाने का पात्र तभी होगा जब अपनी प्रतिभा के बल से अपने काव्य में शब्दों को इस प्रकार से सँजोये कि साधारण और पूर्वानुभूत प्रसंग में भी एक नवीन अर्थ का समावेश हो सके। इसी प्रकार निवन्टेनियन के इस कथन में कि काव्य-कला का चमत्कार कला के गुप्त रखने में है^२ जिससे पाठक को काव्य से एक विशेष अर्थ और सौन्दर्य की प्रतीति होती रहे, कला के गोपन में प्रकारान्तर से ध्वनि की स्वीकृति है।

तीसरी सताब्दी में पारचात्य काव्य-शास्त्र की भूमिका में लौज्जाइनस^३ ने प्रवेश किया। उसका पदार्पण काव्य-शास्त्र के क्षेत्र में एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण घटना है। 'उदात्त' पर प्रकाश डालते हुए उसने अभिव्यक्ति के ध्वन्यात्मक पहलू की ओर भी संकेत किया है। उनके अनुसार जिस रचना में केवल वस्तु का परिश्रमपूर्ण संयोजन तथा निर्माण का चातुर्य पाया जाता है वह एक वाक्य हो अथवा प्रबन्ध, कदाचित् ही विषय पर सार्यक प्रकाश डाल सकेगा। परन्तु 'उदात्त' आवश्यक क्षण में कूट पड़ता है और सम्पूर्ण स्थिति को विजली की चमक की भाँति अलग-अलग कर प्रकाशित कर देता है। इस कौशल में रचयिता की सृजनात्मक शक्तियाँ उद्घाटित हो जाती हैं।^४ लौज्जाइनस की यह विजली की चमक अथवा कौशल विचारणीय है। वस्तुतः इसका सम्यन्ध पाठक और श्रोता की व्यंग्यार्थ प्रतीति से ही है। व्यंग्यार्थ भी विजली की चमक की भाँति पाठक के बोधपथ में उतरता है। इस प्रसंग में सबसे बड़ी विशेष बात यह है कि योरोपीय समालोचना में तृतीय सताब्दी में ही ध्वनि के व्यक्तिनिष्ठ पक्ष की ओर ध्यान जा चुका था। भारत में रस के अन्तर्गत इस प्रसंग की चर्चा पहले से ही होती चली आ रही थी

मध्ययुग^५ में काव्य-समालोचना के क्षेत्र में उल्लेखनीय कार्य नहीं हुआ।

1. 'ध्वन्यालोक', ४-४।

2. "ars est celare artem"—art lies in concealing art.

3. 'लौज्जाइनस' के नाम और अस्तित्व के बारे में विद्वान् एकमत नहीं हैं।

4. "When there is only skill in invention and laborious arrangement of matter a whole treatise, let alone a sentence or two, will scarcely avail to throw light on a subject. But the sublime at the critical moment, shoots forth and tears the whole thing to pieces, like a thunderbolt and in a flash reveals all the author's power."
(De Sublimis—3, 9)

5. Mediaeval Europe.

यस समय यह कार्य निष्ठित गया। विद्वत्समाज में धर्म शास्त्रीय तथा दार्शनिक मूल्य का महत्त्व बढ़ गया। योरप में नया साहित्य की दृष्टि में अथर्वार का युग था। इस अथर्वार के युग में वेदों की ही नया ध्यति है जो अपनी उज्ज्वल ज्योति से इस युग को प्रकाशित करता है। उनका आविर्भाव तेरहवीं शताब्दी में हुआ था। केवल वही उस शताब्दी की आध्यात्मिक अनुभूति को नायक तथा रसात्मक काव्य भाषा में व्यक्त करने में सफल होता है। काव्य के लिए भाषा की उपयुक्तता पर विचार करते हुए उसमें शब्दों में सम्मिलित विषय वस्तु का चयन किया है। परन्तु उनकी पहुँच काव्यात्मक रूप और भाषागत अधिक है। अथर्वार की दृष्टि से उसमें शब्दों के अनेक भेद बताये हैं। शब्दों के ये भेद प्रभेद उनकी व्यञ्जना-स्वीकृति की ओर संकेत करते हैं। काव्य के क्षेत्र में शब्द अथर्वार के प्रभाव-सौन्दर्य पर इस प्रकार का विचार भारतीय दृष्टि से ध्वनि के अन्तर्गत ही सम्मिलित किया जायगा।

यूरोप में अथर्वार युग के पश्चात् पुनर्जागरण^१ का युग आया। यह युग कई वर्षों में आगे साहित्य का स्वर्णयुग कहा जा सकता है। इस समय काव्य की विषय महत्त्व प्राप्त हुआ। इस युग के प्रारम्भ में काव्य और काव्य शास्त्र में आदर्शों की दृष्टि में भिन्नता स्मिताई पड़ती है। काव्य तो युग के प्रारम्भ से ही जीवन के निरन्तर सम्पर्क में पहुँचकर 'सबसे पूर्ण अभिव्यक्ति में नत्पर हो गया, परन्तु काव्य शास्त्र प्राचीन आदर्शों की ही सीमा पीटता रहा। परन्तु यह वैविध्य अधिक दिन तक चल पाया चर भी बँध सकता था क्योंकि काव्य शास्त्र काव्य का अनुगामी है। जब काव्य नवीन मार्ग पर चल पड़ा तो काव्य शास्त्र में भी नवीन आदर्शों की स्थापना होने लगी। काव्य शास्त्र के प्राचीन आदर्शों में उपदेश का प्रमुख प्रयोजन था। भारत में भी काव्य को उपदेशयुक्त स्वीकार किया गया है। इस युग में आकर इसमें एक प्रयोजन जादानित करना^२ और जोड़ दिया गया। यह आन्दोलित करना काव्य की व्यञ्जना की नीति आत्मनिष्ठ व्याख्या है। इस युग में कल्पना की प्रमुखता प्राप्त हुई। कल्पना कल्पना ही कवि के साक्षात्कृत विषयों को मूर्तिविधान करने का प्रयास करती है। यह मूर्तिविधान जिस ध्वन्यावली से सम्भव होता है वह व्यञ्जना की ही विभूति है। इस प्रकार निसर्ग स्वीकार किया जा सकता है कि ज्ञान साहित्य के पुनर्जागरण काल में भी व्यञ्जना की ओर काव्य शास्त्रियों का ध्यान बना रहा।

शास्त्रीय युग^३ में काव्य के प्रति आचार्यों का दृष्टिकोण कुछ भिन्न था।

- 1 Renaissance
- 2 Classical age

उन्होंने ग्रीस तथा रोम के शास्त्रीय युग से प्रभावित होकर उसकी रीतियों को अपनाया । यद्यपि वे काव्य की आत्मा को स्पष्ट रूप से पहिचान नहीं पाये, परन्तु फिर भी उन्होंने काव्य में उसके किसी विशिष्ट अंग की सुन्दरता पर जोर न देकर अभिव्यक्ति के सम्पूर्ण प्रभाव की गरिमा पर बल दिया । इस प्रकार उन्होंने भी व्यंग्यार्थ को ही श्रेष्ठ माना । ड्राइडन ने तो कवि की मूर्ति-विधाविची कल्पना-शक्ति को अत्यन्त महत्त्वपूर्ण बताया है क्योंकि यही वह शक्ति है जो काव्य को अनुपम सौन्दर्य तथा रहस्यमय अर्थ प्रदान करती है ।^१ काव्य, सौन्दर्य एवं काव्य का प्रयोजन प्रसादन—ये तीनों एक दूसरे से घुले-मिले हैं । इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि काव्य में सौन्दर्य-विधान व्यंग्यार्थ के सन्निवेश के बिना सम्भव नहीं है और सौन्दर्य के अभाव में पाठक को प्रसादन का प्रसाद प्राप्त नहीं हो सकता ।

पोप ने ड्राइडन की इस मूर्ति-विधायिनी कल्पना को तो कोई स्पष्ट महत्त्व प्रदान नहीं किया परन्तु उसने काव्य-रचना के सम्पूर्ण प्रभाव पर बल देते हुए अपनी पद्यात्मक रचना 'ऐसे ऑन क्रिटिसिज्म' में एक ऐसे सध्व का उल्लेख किया है । उसका कथन है कि जिस प्रकार एक रमणी के विभिन्न अंगों को हम सौन्दर्य की संज्ञा नहीं दे सकते, उसी प्रकार काव्य के किसी अंग-विशेष को ही सौन्दर्य नहीं माना जा सकता है । यही बात आनन्द वर्धन ने भी इन्हीं शब्दों में ध्वनि-स्वरूप को स्पष्ट करते हुए कही है । दोनों का साम्य आश्चर्य में डालने वाला है ।^२ इस साम्य को ध्यान में रखते

1. R. A. Scott James ड्राइडन के दृष्टिकोण को बतलाते हुए लिखता है, "He is content to assert what he observes, that poet does not leave things as he finds them, but handles them, treats them, 'heightens' their quality and recreates something that is beautiful 'and his own.' (The Making of Literature.)

2. तुलनाय—

In wit, as nature, what affects our hearts
Is not the exactness of peculiar parts ;
'Tis nor a tip, or eye, we beauty call
But the joint force and full result of all.

अर्थात् प्रकृति की भाँति काव्य में भी अंशों का समुचित अनुक्रम एवं अनुपात हमारे मन का अनुरंजन नहीं करता । नारी के शरीर में अथवा नेत्र की हम सौन्दर्य नहीं कहते परन्तु सभी अंगों के संयुक्त और सम्पूर्ण प्रभाव का नाम ही सौन्दर्य है । (पोप : ऐसे आन क्रिटिसिज्म ।)

प्रतीयमानं पुनरन्वदेव यस्त्वस्ति वाणीषु भूषाफोनाम् ।
यत्तत्प्रतिद्वारयथातिरिक्तं विभातिलावण्यमिवाङ्गनाम् ।

(शेष अगले पृष्ठ पर)

हुए यह निःसंकोच कहा जा सकता है कि पोप की प्रखर दृष्टि व्यंग्यार्थ के सौन्दर्य पर ही केन्द्रित थी। डॉ० नागार्जुन ने पोप और आनन्द वधन का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है।^१

पोप और आनन्द वधन दोनों के लिए काव्य सौन्दर्य सम्पूर्ण प्रभाव का पर्यायवाची है। दोनों में अन्तर केवल इस बात का है कि आनन्द वधन ने उसकी अनिवार्यता का उल्लेख किया परन्तु पोप उसका सम्बन्ध न मान रहे।

यद्यपि मैं विशेषकर इंग्लैंड में अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम भाग तथा उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक भाग में काव्य तथा समालोचना के क्षेत्र में एक नवीन दृष्टिकोण का जन्म हुआ। इस युग में भाषाईय युग की रीतियों के विपरीत स्वच्छन्द शैलियों का महत्त्व बढ़ा। श्लेष, यद्-स्वयं, वानग्नि, शली आदि कवि-समासाचना ने काव्य में सामान्य वस्तुओं और सामान्य जय से जाग विशेष अर्थ पर जोर दिया। उनके अनुसार काव्य भाषा हृदिम न होकर मरल एवं स्वाभाविक होनी चाहिए, किन्तु अभिव्यक्ति कल्पना के द्रव्यनुषी रंगों से अनुरजित होकर एक विशेष प्रसंग में विशेष अर्थ ध्वनित करे। यद्-स्वयं ने सामान्य से जाग चसकर असामान्य काव्याय पर बल दिया। उसका असामान्य अथवा व्याप्यमिव अर्थ व्यंग्यार्थ के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। कालरिज ने अद्भुत अथवा अलौकिक को सामान्य से इस प्रकार सम्मृक्त करने पर बल दिया कि काव्याय प्रत्येक स्थिति में व्यंग्यार्थ ही रह। इसीलिए कालरिज ने काव्य विश्वास का पैदा करने के लिए पाठक के मस्तिष्क में किसी प्रसंग के प्रति जो अविश्वास होता है उसका समस्त विशेष के लिए तत्पर निरोध करने को कहा, जिससे काव्य में एक विशेष स्थिति पैदा हो सके और पाठक उस विशेष स्थिति में अपने को रखकर एक विशेष अर्थ की प्रतीति कर सके। इस प्रकार यद्-स्वयं और कालरिज ने दृष्टिकोण एक ही काव्य प्रभाव से सम्बन्धित हैं और वह है मस्तिष्क के ध्यान को काव्य रीतियों की जड़ता से हटाकर काव्य-सृष्टि के अद्भुत तथा अव्यक्त सौन्दर्य के प्रति जागरूक करना। विचार करने पर यह दृष्टिकोण व्यंग्यार्थ से ही मेल खाता है।^२

(शेष पिछले पृष्ठ का)

अर्थात् महाकवियों की याणी से प्रतीयमान कुछ और ही वस्तु है जो द्वितीय में उनके प्रतिष्ठ (अक्षर, नेत्र) अवधारणों से अतिरिक्त सावध्य के समान शोभित होता है।

१ 'हिन्दी व्यंग्यालोक' की भूमिका, पृ० ४६।

२ कालरिज ने अपनी 'Biographia Literaria' में लिखा है।

(शेष अगले पृष्ठ पर)

वर्ण-स्वर्ण का एक और दृष्टिकोण भी बहुत महत्वपूर्ण है जिसका सम्बन्ध भाषा के प्रयोग से सम्बन्धित है। वह कवि-समालोचक काव्य में व्यावहारिक भाषा—विशेषकर वह भाषा जो मनुष्य स्पष्ट एवं सजीव संवेदना की स्थिति में प्रयोग करता है—के चयन पर बल देता है। ऐसी भाषा काव्य में एक विशेष स्थिति पैदा करती है जिसका सम्बन्ध आध्यात्मिक सार्थकता से है। कल्पना इस भाषा के द्वारा हमें आध्यात्मिक अर्थ प्रदान करती है। वर्ण-स्वर्ण के इस आध्यात्मिक अर्थ को ध्वनि की संज्ञा प्रदान की जा सकती है। गैरड ने वर्ण-स्वर्ण के इस दृष्टिकोण की प्रशंसा की है।^१

(शेष पिछले पृष्ठ का)

“It was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth on the other hand, was to propose himself as his object, to give the charm of novelty to things of everyday, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and wonders of the world before us : in exhaustible treasures but for which in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand.”

१. गैरड (Garrod) वर्ण-स्वर्ण के काव्यगत भाषा के सिद्धांतों से सहमत व्यक्त करते हुए लिखता है, “There must be a selective process ; but the misapprehensions of subsequent criticism have been due to the failure to ask how, and by what agency, this selective process is accomplished. Once the question is posed, the answer is obvious. Just as poetry can not work upon the objects offered to it by sense (but they must submit to a selecting and universalizing process), so it can not work with the language offered to it by real life. The language of poetry, like the stuff of commonsense comes from the imagination. The imagination operates freely whether upon the visualised objects which are its materials or upon the language which is its principal instrument, only after there has already operated a selecting faculty. The language of poetry is to “the language really spoken by men” ; exactly objects which

(शेष अगले पृष्ठ पर)

शेरी ने वाक्य को कल्पना की अभिव्यक्ति के रूप में स्वीकार किया^१ और उन्होंने कवियों की भाषा को मजबूत साधनिक माना। यह भाषा बालुओं के उन सम्बंधों की ओर मजबूत करती है जो पाने से बहुत नहीं बिखर जाते तथा इन मानविक ग्रहण की निरन्तरता को स्थिर करता है। कालान्तर में उन सम्बंधों को प्रकट करने वाले शब्द उन विभागों के प्रवाहक बन जाते हैं।^२ जना का यह दृष्टिकोण ध्वन्य प्रवाह व्यापार का ही संकेत करता है। अतः ही हिन्स अंक पाठों नामक निबंध में उन्होंने एक द्वारे स्थान पर काव्य के एक महत्त्वपूर्ण प्रवाहन पर प्रकाश डाला है। उनके अनुसार काव्य मन्त्रिक के मायने विचार के द्वारों प्रवाह तथा संयोग उपस्थित करता है जो सामान्यतया अज्ञात रहते हैं और साथ ही साथ शिव के अत्यंत सौंदर्य का भी उत्पादित करता है। जनों का यह मान्यता व्यापार के अतिरिक्त दूसरी वस्तु नहीं है।^३

पटर ने 'शैली' (Style) नामक एक अद्वय प्रसिद्ध निबंध लिखा है। उसमें गम्भीर प्रवृत्ति के पाठक के सम्बंध में उन्होंने लिखा है कि 'गम्भीर पाठक के लिए

(साप पिटने पुच्छ का)

the imagination visualises are to their correlates in the sphere of sense. In both classes the imagination readers back purified and dignified what came to it, through eye and ear, confused and ignoble. If then anyone asks, who shall make that selection of the language really spoken by men which shall equip it for the high purpose of poetry, upon what principle he shall proceed and having what ideal standard in his mind, the answer is that lies with that Power to do it, which can, and wherever poetry is brought to birth, does lift the mean matter of the sense up to a spiritual reality

- 1 'Poetry in a general sense may be defined to be the expression of the imagination. (In Defence of Poetry)
- 2 Their language is vitally metaphorical, that is it marks the before unapprehended relations of things and perpetuates their apprehension, until words, which represent them, become, through time, signs for portions or classes of thought instead of pictures of integral thoughts." (In Defence of Poetry)
- 3 'Poetry awakens and enlarges the mind itself by rendering the spectacle of a thousand unapprehended combinations of thought. Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects as if they were not familiar' (In Defence of Poetry)

शब्द भी गम्भीर हो जाते हैं। कोई भी अलंकार शब्द, कोई भी अलंकार आदि अपने संकेतित विचार को जाग्रत करके ही शान्त नहीं हो जाता है, किन्तु वह अपरिहार्य रूप से किंचित् काल पर्यन्त स्मृति गोचर रहता है और उसके पश्चात् भी पाठक के मस्तिष्क में अर्थ लहरियाँ उठती हैं अथवा नितान्त असम्बद्ध सम्बन्धों की व्यञ्जना होती रहती है।¹¹ यहाँ पर पेटर ने यह बताने का प्रयत्न किया है कि काव्य में प्रयुक्त शब्द पाठक के मस्तिष्क में संकेतित अर्थ को जाग्रत करके ही शान्त नहीं हो जाते हैं, अपितु वे अभिधेय से नितान्त असम्बद्ध अर्थ की भी प्रतीति कराते हैं। इससे स्पष्ट है कि लेखक अभिधेय और व्यंग्यार्थ में भेद कर रहे हैं और साथ ही व्यंग्यार्थ के उस रूप की ओर भी संकेत कर रहे हैं जिसे ध्वनिवादी अनुरणनात्मक ध्वनि नाम देते हैं।

एक दूसरे स्थान पर साहित्यकार की कृति के सम्बन्ध में पेटर लिखते हैं कि साहित्यकार की कृति प्रवन्धात्मक रूप से पूर्ण होती है और उसमें अभिधेय के अर्थ के सभी रूपों का संचित प्रभाव सम्निहित रहता है। वह अपनी रचना को उस चरम परिणति तक पहुँचा देता है जहाँ वह अपने सम्पूर्ण रूप में व्यञ्जक हो जाती है।¹² इस कथन में प्रवन्ध ध्वनि की ओर असंदिग्ध संकेत है।

क्रोचे ने काव्य में अभिव्यञ्जना को विशेष महत्त्व प्रदान किया है। उसकी अभिव्यञ्जना का सम्बन्ध कवि से अधिक है और ध्वनि का सम्बन्ध पाठक से अधिक। अभिव्यञ्जना में पाठक का कोई विचार नहीं है परन्तु ध्वनि कवि से सम्बन्ध नहीं तोड़ती है। "ग्रहीता या सामाजिक का पक्ष क्रोचे ने निरर्थक माना है। कला में वह सुन्दर को ही मानता है, रमणीय को नहीं। भारतीय रस-ध्वनिवादियों के अनुसार रमणीय सुन्दर से आगे है।"¹³ यह रमणीयता काव्य की ऐसी विशेषता है जो उसे सबसे पृथक् करती है। यदि अभिव्यञ्जना और कवि के सम्बन्ध पर विचार किया जाय तो कवि का मन पहिले संवेदन ग्रहण करता है। ये संवेदन वहाँ पर स्वरूप प्राप्त करते हैं

1. "For to the grave reader words too are grave ; and the ornamental word, the figure, the accessory form or colour or reference, is rarely content to die to thought precisely at the right moment, but in evitably linger a while, stirring a long brain-wave behind it of perhaps quite alien associations." (Style.)
2. His work structurally complete, with all the accumulating effect of secondary shades of meaning, he finishes the whole upto the just proportion of that anti-permanent conclusion and all becomes expressive." (Style.)
3. 'वक्रोक्ति और अभिव्यञ्जना', आरम्भ-वचन, पृ० १२।

त्रितरी कवि अभिव्यञ्जना करना है। यह भी भावन्तर स ध्वनि का ही एक प्रकार है। ध्वनि सिद्धान्त में कवि का प्रतिभा या अर्थ की व्यञ्जकता का हेतु स्वीकार की गई है।

यह ठीक है कि प्रायः न बाध्याय और व्याघ्राय में कोई भेद नहीं माना, किन्तु उन्होंने सहजानुभूति पर बल देकर कल्पना का भ्रमन्तर से प्रथम दिया है। यह सहजानुभूति बनना व उन स्वप्न की एक सामान्यतम रूप बनक है जो प्रायः अल्प होत है। यह विचार सहजानुभूति ध्वनि ही हो सकता है। इस प्रकार प्रायः क सिद्धान्त व व्याघ्राय पर भी ध्वनि का स्वीकार करना पड़ता है। डॉ० गयाप्रसाद ने प्राय और वादक के सिद्धान्त में ध्वनि की अत्यन्त स्वीकृति सबथा अतिरिक्त है स्वीकार किया है।^१

डॉ० रैडन पश्चिम के कलाशास्त्र आचार्य है। उन्होंने कविता में सम्बन्धित व्याख्याना में अपने कलाशास्त्र दृष्टिकोण का विशेष समर्पण किया है। इनका तो ध्वनि सिद्धान्त में सीधा सम्बन्ध स्वीकार किया जा सकता है। वे अपने व्याख्यान में एक स्थान पर कहते हैं कविता में अतिरिक्त व्याघ्राय का ही महत्व है। यद्यपि इस काव्य का महत्व स्वीकार नहीं किया जा सकता, फिर भी इस व्याघ्राय—विशेष अर्थ—में ही काव्य का अविभाज्य मूल्य प्रतिबिम्बित है। यह व्याघ्राय ही काव्य की आत्मा है।^२ पश्चिम में व्याघ्राय की इसी अर्थ और सीधी महत्ता कुछ ही काव्यशास्त्रियों ने स्वीकार की है।

बीसवीं शताब्दी के समाचारकों में आइ० ए० रिचर्ड्स का नाम बहुत ही महत्वपूर्ण है। 'साहित्यानाचन के सिद्धान्त तथा अर्थ का अर्थ' नामक अपनी दो उत्कृष्ट पुस्तकों में उन्होंने भाव की व्यञ्जक शक्ति और रचिता की व्याख्यात्मकता के सम्बन्ध में बहुमूल्य विचार प्रकट किए हैं। उन्होंने मनाविज्ञान की दृष्टि से काव्यानुभूति की वैज्ञानिक विवेचना प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। उनके अनुसार काव्य का श्रवण करने के उपरान्त प्रथम तो ध्वनिद्वय द्वारा भौतिक गवेषणा जाग्रत होती है। उसके पश्चात् उत्तमम्बद्ध अर्थ चित्रा का जन्म होता है, फिर चित्रा का एक पृथक् क्रम मानसिक पटल पर उपस्थित हो जाता है। तत्पश्चात् सम्बन्धित विचार और फिर भाव, और इस प्रक्रिया के अन्त में रागात्मक दृष्टिकोण बन जाता है। रिचर्ड्स का यह विवेचन पाठक अथवा श्रोता की दृष्टि से किया गया है। ध्वनिवादियों का

१ 'व्याख्यालोक' की भूमिका, पृ० ५१।

२ "But the suggestion of it in much poetry, if not all, and poetry has in this suggestion, this meaning a great at its value—It is a spirit
(Oxford Lectures on Poetry)

भी ठीक यही दृष्टिकोण है, यद्यपि उन्होंने रिचर्ड्स की भांति ध्वन्यर्थ बोध की मनो-वैज्ञानिक प्रक्रिया का उल्लेख नहीं किया है। इस महान् आलोचक ने शब्द नाद के व्यंजक गुण का उल्लेख करते हुए अर्थ के भी अर्थ का वर्णन किया है।^१ पाठक के लिए शब्द गिरगिट की भांति रंग बदलते जान पड़ते हैं। उन्होंने अपने 'व्यावहारिक समालोचना' (Practical Criticism) नामक ग्रन्थ में स्पष्ट कहा है कि यह सम्पूर्ण अर्थ जिसका पाठक अथवा श्रोता को बोध होता है वह प्रायः विभिन्न प्रकार के कई सहायक अर्थों का समन्वित और संयुक्त रूप है।^२

उपर्युक्त समालोचकों के अतिरिक्त लेजे सीज एवरक्रोम्बी एक ऐसे समालोचक हैं जिन्होंने अपनी पुस्तक 'साहित्यालोचन के सिद्धान्त' में ध्वनि का प्रत्यक्ष और स्पष्ट वर्णन किया है। उनके अनुसार भाषा के माध्यम द्वारा साहित्यकार श्रुत अनुभूति को इस प्रकार व्यक्त करता है कि सहृदय पाठक में भी वही अनुभूति जाग्रत हो जाती है। अनुभूति का सम्प्रेषण ही साहित्य का प्रधान कार्य है। प्रथम, जिस अनुभूति का प्रेषण साहित्य के द्वारा होना है वह सम्पूर्ण हो। द्वितीय, वह अनुभूति जो एक व्यक्ति विशेष (साहित्यकार) की है कल्पना के द्वारा ही पाठक तक प्रेषित की जा सकती है। तृतीय, जो भाषा साहित्य के माध्यम का कार्य सम्पन्न करती है, वह सर्वत्र सामान्य भाषा से भिन्न होकर प्रतीकात्मक होगी। इसी प्रकार साहित्य अनुभूति का संचार अथवा सम्प्रेषण करता है। यह अनुभूति भाषा में घटित नहीं होती है। इसलिए कवि अथवा साहित्यकार की अनुभूति ऐसी सांकेतिक भाषा में अनूदित होनी चाहिए, जिसका सहृदय फिर अपनी अनुभूति में अनुवाद कर सकें। एवरक्रोम्बी के अनुसार दोनों स्थितियों में अनुभूति कल्पना तथा संवेदन की उपज होगी।^३ वह आगे लिखते हैं कि यह प्रतीक माध्यम जिसे भाषा कहा जाता है एक सीमित माध्यम है। परन्तु कल्पनायुक्त अनुभूति

1. "The total meaning we are engaged with is, almost always a blend, a combination of several contributory meanings of different types." (Practical Criticism, p. 180.)
2. "The virtues of a poem lie not in its power over us, but in its own structure and conformation as an assemblage of verbal sounds. (Ibid., p. 294.) "We only know that words are chameleon—like in their feeling." (Ibid., p. 213.)
3. "Language, in literature, must always be symbolic. Literature communicates experience, but experience does not happen in language. The author's experience must be translated into such symbolic equivalence in language that the symbol may be translated back again by the reader into a similar experience: in both cases, the experience being imagined." (Principles of Literary Criticism, p. 37.)

की सम्भावनाएँ सीमातीत और अनन्त हैं। इन प्रकार साहित्य-रमा भाषा के सीमित माध्यम की अपरिमित सम्भावनाओं का प्रतीक के रूप में प्रयोग करने की कला है।^१ एबरफोर्म्बी इन पक्षों में ध्वनि सिद्धान्त का ही प्रतिपादन करते हैं। उन्होंने स्पष्ट शब्दों में लिखा है कि साहित्य रमा एक सीमा तक मर्दव ही ध्वनिरूप रहती और इसकी पराराष्ट्रा भाषा की व्यञ्जकता का इनका प्रभावशाली, व्यापक, स्पष्ट सप्राप तथा सक्षम बनाने में है जिसका अधिक से अधिक सम्मन हो मुने। यह व्यञ्जकता भाषा की अब सूचित करने की शक्ति में विक्षेपता प्रदान करती है।^२ ध्वन्य-भाषा में सक्षम भाषा के प्रयोग की सामर्थ्य ही साहित्यकार की साधारण व्यक्तियों से अलग करती है। और सबसे बड़ी भेदक बसोटी साहित्यकार का भाषा की व्यञ्जक-शक्ति का ज्ञान ही है।^३

एबरफोर्म्बी ने भाषा की व्यञ्जक शक्ति को चार भागों में बाँटा है जो व्यावहारिक रूप में एक दूसरे में सम्बद्ध हैं। इनमें ध्वनि की अपरिमित शक्ति है।^४ इन प्रयोग में उन्होंने भाषा में प्रयुक्त होने वाले शब्दों के नाद (sound) और अब दोनों की व्यञ्जक शक्ति पर विचार विचार किया है। पश्चिमीय काव्य शास्त्र में इस प्रकार की क्रमबद्ध और स्पष्ट विवेचना इन्हीं की 'साहित्यालोचन के' सिद्धान्त नामक पुस्तक में उपलब्ध होती है। इनकी अंग्रेजी काव्य शास्त्र का आनन्दवर्धन माना जा सकता है। पौरेटिक माइण्ड में प्रगट न की स्पष्ट शब्दों में ध्वनि की महत्ता को स्वीकार किया है।

इस उल्लेख से यह स्पष्ट है कि पश्चात्तय काव्य शास्त्र में ध्वनि सिद्धान्त का वैसा क्रमबद्ध और सर्वाङ्गीण विवेचन तो नहीं मिलता जैसा पौराण्य काव्य शास्त्र में। परन्तु ध्वन्य के सौन्दर्य की पहिचानने के लिए प्रकारान्तर से वहाँ भी अनेक प्रयत्न

- 1 'Now this symbolic medium, language, is a limited medium. But there is no limit to the possibilities of imaginative experience. The art of literature, then, is the art of using a limited medium as the symbol of unlimited possibilities'
- 2 'Literary art, therefore, will always be in some degree suggestion, and the height of literary art is to make the power of suggestion in language as can manding, as far reaching, as vivid, as subtle as possible. This power of suggestion supplements whatever language merely gives by being plainly understood'
- 3 'It is the sense of language that distinguishes the literary artist from his fellows and the supreme test of this is knowledge of what language can be relied on to suggest'
- 4 'They are all capable of an endless range of suggestion'

हुए हैं। तीसरी शताब्दी में लज्जाइनस द्वारा भाषा की व्यञ्जक-शक्ति की ओर संकेत करना कम महत्वपूर्ण नहीं है। इसके पश्चात् जो समालोचक हुए, उनमें से कुछ ने परोक्षरूप से व्यंग्यार्थ की ओर संकेत किया और कुछ ने साक्षात् रूप से। व्यंग्यार्थ का स्पष्ट रूप से विवेचन करने वाले अंग्रेजी भाषा के आधुनिक समालोचकों में बार्ड० ए० रिचर्ड्स और एवरक्लोम्बी मुख्य हैं। सम्भव है कि आगे इनको डाली हुई नींव पर कुछ वैसा ही निर्माण सम्भव हो सके जैसा पूर्व में हो चुका है।

कला और उसका उपयोग

डा० बसन्त जोषा

सौंदर्य और उत्कृष्ट कला का चरम ध्येय है। इसी से मानव-संस्कृति का मूलाधार बना हो है परन्तु भारतवास्य और पारश्चात्य जनों के बना-सम्बन्धी बिचारों में बहुत जन्तर है। भारतीय मनाषिका न बना को मनोरञ्जन और शिक्षा तक ही सीमित रखा किन्तु पारश्चात्य पण्डित न बना का जीवन के सम्पूर्ण से सम्बन्धित किया। पहले मैं यहाँ पारश्चात्य दृष्टिकोण निवेदन करता हूँ।

पारश्चात्य संस्कृति का मूलाधार ग्रीक सभ्यता है। सहस्रों वर्ष प्राचीन इजिप्ट और बैबिलोनिया के साम्राज्यों के नष्ट होने पर ग्रीक सभ्यता का उदय हुआ था। मानव इतिहास में ग्रीक जनों ने ही सावभौम राजा की पूजा बन्द करके मानव-समाज को ऊँचा उठाया। मध्यम वर्गीय के सामान्य जन को ही समाज का नियंत्रणकर्ता बनाया। दूसरे बड़े समाज 'एल्फो' मुस हूँ उठा। कला वही सब-जनों के उत्कृष्ट की आधारभूत बन गई। इसी में 'सम मानसिकता' अनिवार्य मानी गई तथा इसी आधार पर कला का मापदण्ड स्थिर किया गया।

काव्य को उन्होंने धर्मग्रन्थ कला माना और उसका स्तर बहुत ऊँचा रखा। पारश्चात्य कला का प्राचीनतम मानसिकतामय रूप हमें होमर के काव्यों में पाते हैं। यह रचना कवन रचयिता का काव्य प्रतिभा की ही द्योतक नहीं है, उसमें उसके युग के दृष्टि-संस्कार भी निहित हैं। हमारे काव्यविश्वज्ञानार्थक ऐसा है कि उसमें भाव और आलोचना की समय प्रतिष्ठा हुई है। जिस रीति से नई उसकी आत्मा न भाव माहित करते गाने के लिए उसे प्रेरित किया उसने उसी रीति से मनुष्य के मन को मोहित कर डाला।

होमर का काल ईसा-पूर्व आठवीं शताब्दी है। होमर के महाकाव्यों के बाद ग्रीस में नाटकों का विकास ईसा-पूर्व चौथी शताब्दी तक होता रहा। इस काल के

अधिकतर नाटक हास्यरस-प्रधान थे। इनमें जीवन की सभी आधार वस्तुओं को हास्य का आलम्बन बनाया गया था। ग्रीस के अग्रणी अपने समाज के सम्बन्ध में पुरातन-प्रिय थे। इसी से नाटकों में सभी नवीन आदर्शों का उपहास किया गया है। इस काल के नाटकों में से कुछ नाटक रमरेस्टोफेनीज के प्राप्त हैं। इनमें एक नाटक 'फागस' है जिसमें ग्रीस के तत्कालीन दो नाटककारों का विवाद है। इस विवाद में कला-शैली की तीव्र आलोचना है। एक का पक्ष है कि महान् कथावस्तु और महान् शैली ही साहित्य-कला का मूलधार है। यह विषय और शैली की असाधारणता को महत्त्व देता है, परन्तु दूसरा प्राचीन काव्यादर्शों के प्रति उपहास करता हुआ कहता है कि नाटकों में उन्हीं द्रष्टों का चित्रण होना चाहिए, जिनका सीधा सम्बन्ध नित्यप्रति के जीवन और कार्य-व्यवहार से है। सब पूछा जाय तो यह कला से सम्बन्धित एक अत्यन्त मौलिक प्रश्न है।

इस प्रश्न को ईसा-पूर्व तीसरी-चौथी शताब्दी में प्लेटो और अरस्तू ने दार्शनिक रूप दिया। प्लेटो आध्यात्मिक आनन्द और काव्यानन्द के बीच का अन्तर अनुभव नहीं कर पाया। इसीसे आगे चलकर पाश्चात्त्यों ने काव्य की गणना कला के अन्तर्गत की और उसका अन्तर्भाव पंचकलाओं में किया गया। कला के लिए मानसिकता अनिवार्य मान ली गई और इसी आधार पर कलाओं का श्रेणी-विभाजन किया गया। काव्यकला को श्रेष्ठतम मान कर उसका स्तर अत्यन्त ऊँचा रखा गया। प्लेटो और उसके बाद अरस्तू ने अन्य शास्त्रों और विद्याओं के साथ-साथ काव्यशास्त्र को भी दार्शनिक भावना से ग्रहण किया। प्लेटो ने काव्य के नैतिक प्रभाव की व्याख्या की और काव्यानुभूति को ऐन्द्रिय मानते हुए उसे समाज के लिए दुषित कहा, सत्य को काव्य की कसौटी बनाया तथा तत्कालीन नाटकों एवं काव्य को सत्य का छाया-भास कहकर उसके प्रति अवज्ञा प्रकट की। अरस्तू ने अपने गुरु प्लेटो के काव्यालोचन पर व्यापक दृष्टि डाली और छायाभास ही को काव्य का मूल रूप कहा। उसने अपने प्रसिद्ध ग्रन्थ 'पोएटिक्स' में दुःखान्त नाटकों द्वारा आनन्द की उपलब्धि तथा काव्यांगों पर विस्तृत व्याख्या की और अलंकार शास्त्र की रचना की। उसके बाद अनेक अलंकार शास्त्र बने, जिनमें भाषा और वस्तुव्यव को प्रभावशाली बनाने और उन्हें अलंकृत करने की अनेक रीतियों का अनुसन्धान हुआ। प्लेटिनिज ने भी प्लेटो के आक्षेपों की प्रत्यालोचना करते हुए कला का एक रूप निर्धारित किया।

ग्रीकों के बाद रोमन और फ्लोसिस्थों ने काव्य-रीति का विस्तृत विवेचन किया।

भारतीय दृष्टि में कला और काव्य को पृथक् माना गया। काव्य से कला को हीन समझा गया। कला की सृष्टि में शिक्षा और अभिप्राय में मनोरंजन की मुख्यता

मानी गई। काव्य की आत्मा दिव्य प्रेरणा मानी गई। इससे भारतीय और पारश्चात्य आचार्यों की दृष्टि कला में सम्बन्ध में भिन्न भिन्न हो गई। भारतीय दृष्टि से कला का सम्बन्ध स्मृत-नित्य-गुण और मनोरञ्जन के साथ था। इसी से कला हान-वनो-क-हाय में चलती चली गई। ठीक-ठीक काव्य-ज्ञान के अन्तर्गत वाक्यांगों प्रयोजन हेतु, रस विभाव अनुभाव रसस्विति आदि सूक्ष्म शास्त्रीय तत्त्वा का प्रादुर्भाव हुआ। अनेक आचार्यों ने दार्शनिक सहायता से और रस भोक्ता के मन का विस्तार किया। परिणाम यह हुआ कि भारतीय काव्यांग में वस्तु पात्र मन्त्री गुण, दोष शब्द-मति तथा अलंकारों और छन्दों के सङ्कोच भेद बहुत कम थे और काव्य एक पृथक् शास्त्र बन गया। उसमें आनन्द का स्थान समस्कार में न लिया। समस्कार का अर्थ है चित्र का विस्तार अर्थात् विस्मय। किसी किसी आचार्य ने समस्कार को ही सबसे अधिक महत्त्व दिया है। उनका मत है मुन्दर वस्तु को देखकर मन में जो विस्मय की भावना का उत्पन्न होता है वही आनन्द का उत्पादक है। पारश्चात्यों ने भी आनन्द की अनुभूति में विस्मय की अनिवार्यता स्वीकार की है। इसी के अतिरिक्त से काव्य में अन्तर्गत रस का पृथक् प्रादुर्भाव हो गया।

प्लेटो का कथन है कि कला प्रकृति का अनुकरण करती है। यह एक दार्शनिक सत्य है। कला प्रकृति का अनुकरण करती है और प्रकृति ज्ञान की अनुकृति है। अतः कला अनुकृति की अनुकृति है। इसीलिए कला सत्य नहीं है मिथ्या है। इसी 'वाच' को दार्शनिक प्लेटोनस ने कला को सौन्दर्य का तात्पर्य बताते हुए इस आध्यात्मिक अनुभूति कहा है। पाछे हीपल आदि आदर्शवादियों ने इसी को एक दार्शनिक रूप देकर एक स्थिर सिद्धान्त बना दिया है परन्तु उत्तरकालीन पारश्चात्य दार्शनिकों के दो पृथक् रूप निर्धारित कर लिये हैं एक आध्यात्मिक और दूसरा एथिक्स। १६वीं शताब्दी में एडीसन ने एक नया सिद्धान्त स्थिर किया और काव्यान्वय को कल्पना का आनन्द बताते हुए उसे दाना में पृथक् सिद्ध किया। सौन्दर्य-बोध ही कला का प्राण है। यदि मनुष्य को पूर्णरूप में विकास करना है तो उसे जीवन में सौन्दर्य को आत्मसात् करना होगा पर इसके लिए साधना की आवश्यकता है। साधना का उद्देश्य आत्मा का विकास ही है। किसान जब अपने खेत का घास-भूस उखाड़ हल चला कुत्ता से भूमि का सादता है तो ऐसा प्रताप होता है कि यह भूमि पर निष्ठुर अत्याचार कर रहा है परन्तु फल और रस का विकास तो इसी तरह होता है। इस ही साधना कहते हैं। नियम और समय उसके मूलधार हैं। रस ही के लिए नीरसता का आश्रय लेना पड़ता है। परन्तु यदि नियम और समय ही मनुष्य के हृदय को सभी जगह घेर कर बैठ जाए नियम ही को प्राप्ति समझ लिया जाय तब तो सौन्दर्य-बोध के लिए स्थान अवशिष्ट रहता है नहीं। नियम या मन—समय के लोभ में कठोरता का दबाव इतना बढ़ जाता है कि स्वभाव में सौन्दर्य-बोध सबका तिरोहित हो जाता है। यह सत्य है कि हर तरह की बुनियाद सत्य होती है यदि सत्य न हो तो सहारा नहीं

दे सकती। ज्ञान की बुनियाद भी सख्त है, आनन्द का आधार भी सख्त है। ज्ञान की यह सख्त बुनियाद ही संयम है। इसमें विचार है, बल है और दृढ़ता है। सौन्दर्य का पूर्ण भोग करने के लिए संयम की आवश्यकता है। यदि हमारी प्रवृत्ति संयम-रहित हो तो भोग-सामग्री हम अपने अंग में लपेट सकते हैं, उससे तृप्त नहीं हो सकते।

सौन्दर्य की सृष्टि संयत होकर ही रची जा सकती है। दीपक जलाने के समय सावधान रहना पड़ता है कि कहीं कपड़ों में आग न लग जाय। यह सौन्दर्य-शुद्धा हमारी भौतिक आवश्यकताओं से ऊपर लोकोत्तर संदेन है, जिसके फल में मोहक रूप है, जिसकी मनभावना गन्ध है, और जिसका अमृत-सा स्वाद है। अनिवार्य प्रयोजन होने पर मनुष्य जो उद्योग करता है, उसमें मनुष्य की एक अवनान्यता तो है ही, परन्तु सौन्दर्य तो प्रयोजन से परे है, वह हमारे उत्सारा का द्योतक है। इसी से सौन्दर्य हमारी तृष्णा की तुष्टि के साथ एक उच्च व्येय को व्यक्त करता है। इसी से तो किसी युग का असंयत जंगली मनुष्य उन्नत होकर सभ्य हो गया। अपने संसार को उसने सौन्दर्य से जगमगा दिया। आज मनुष्य भूख लपने पर जहाँ-जैसे मिले खाने नहीं बैठ जाता—वह स्वच्छता, सुस्वचि, शोभा और संयम से खाता है। दृष्टि की यदि बेसुत्री से खाते देखता है तो डाँट कर कहता है, “यों पशु की तरह नहीं खाया करते।” इस सौन्दर्य ने हमें संयम का पाठ पढ़ाया है। जगत् के साथ हमारा जहाँ प्रयोजन का सम्बन्ध नहीं है, वहाँ आनन्द के सम्बन्ध की प्रतिष्ठा का है। आवश्यकता के उपभोग में हमारा ईर्ष्य है, दासता है, पर आनन्द के सम्बन्ध में हमारी सुस्वचि है, प्रभुत्व है। इस प्रकार कला के द्वारा हम सौन्दर्य और आनन्द के संसार में अपने जीवन को ले आते हैं—जीवन का यही उत्कर्ष है।

संयम करना सीखने के लिए मनुष्य ने धर्म-नीति का सहारा अति प्राचीन काल से लिया है, पर कला के सच्चे आदर्श ने मनुष्य को धर्म-नीति से पृथक् केवल सुख-भोग के लिए संयत होना सिखाया। इसी सीख ने हमारी परिद्धियों को उत्तरोत्तर सभ्य किया है। कला का सच्चा पारखी समझता है कि सौन्दर्य का भोग भोगलिप्ता को बरा में करने ही से हो सकता है। इसी से कलाकार को साधक कहा गया है। उसकी कला-साधना आध्यात्मिक साधना से कहीं ऊँची है।

सच्चा कलाकार तपस्वी होता है। चित्त की साधना और संयम के बिना कोई कलाकार नहीं बन सकता। कलाकार निर्माता है। निर्माण के लिए संयम की आवश्यकता है। असंयम से नाश होता है। सौन्दर्यबोध की समता भी चित्त के असंयम के साथ नहीं ठहर सकती। विश्वामित्र ने विधाता से विश्रोह करके नई सृष्टि का एक बार निर्माण किया था, पर उस जगत् का विधाता के बनाये जगत् से मेल नहीं हो सका, इसलिए चराचर के लिए वह गम्य न हुआ, अतएव अन्त में वह नष्ट हो

गया। हम सब झुंड हो उठते हैं, सब विधाता से हो बिछाह करत है। हमारा काप, लाभ अपने द्वारा और कुछ हम विचारों का समूह जुटा मता है, जिससे हम डाट-बड़े की परम हो नही रहता और हमारा ज्ञान भट्ट हो जाता है।

सादय का हम बचन आता से नही दस सबत, उसक लिए मानसिक दृष्टि की भी आवश्यकता है। मन का अनेक तरंग है। चवन बुद्धि और विचार हा न काम नही बन सकता उनका साथ हीरान आता का भी जानना चाहिए। धनबुद्धि का भी बन लगाना चाहिए। समा करने न आध्यात्मिक दृष्टि सुन जाता है, और कताकार दिव्यदृष्टा हो जाता है। यहाँ मानस्य व साथ मगल हा मन हाता है। मगलमय वस्तु मदा हमारा बना करती है। जबका जन्मा चाहिए जो वस्तु मदा हमारा बना पर, वही मगलमय है। वास्तव न मगलमय वस्तु हा रूप ही यह है कि यह हमारा आव प्रवृत्ता भा पूरा कर आर करने में भी मुदर हा। सादय प्रयाजन में पर है, इसलिए हम उस एवय कहते हैं। मगल अपने इस लक्ष्य व वस्तु पर धन और वस्तु की परवाह नही करता। पूरा ज्ञान करना वषण्य की प्राप्ति का फल का मधुरता में परिणत करता है तब उस परिणति में हा मानस्य और मगल का मन जाता है। इस मीदय और मगल व मन मिताप का जो दम भवत है, व कभी भा नाग विनाम व साथ मिता कर नही गद गवन।

मगल की भाँति मय का भी सादय न मन जाना चाहिए। जब मत्य और मुदर एक हो जात हैं तब खरम मीदय का ज्ञान होता है। मगलमय सादय और सय का प्रवृत्ता भूमि पर ही मगल बनाए—साहित्य, मगीत और ललित कलाएँ—विवर्धित हुई हैं। काव्य में विश्व में शिक्षा में मत्य हा ना प्रसर बनाकर दिताया जाता है। सबसाधारण का भाग जिस नही दस सबती थी, बकि उस हमारी दृष्टि क सामन आकर हमारे मत्य व राज्य की—आनन्द व राज्य की—मीमा की अपरिणीत कर दता है। अनगिनत, कुछ और जनाहत वस्तुओं का मत्य क जीवत में धवाकर कला की मुदरता में चिह्नित करता है। उसका लक्ष्य करक उपनिषद् में कहा है आनन्दरूपमृत यद्विभावि। बनाकर हम सत्य का दस मता है कि उसक परा की धून में लेकर मगल मगल तक सब कुछ सत्य है—साब कुछ मुदर है। सत्य के अम्यक्त रूप की व्यक्त करना कला की सच्ची अभिव्यक्ति है।

क्रोचे का अद्वैतवाद

डॉ० प्रेमप्रकाश गोतम

क्रोचे (B. Croce)^१ को कलादृष्टि पर विचार करते हुए इन पंक्तियों के लेखक को अनेक बार ऐसा लगा है कि क्रोचे अपने कला-सम्बन्धी दृष्टिकोण में अद्वैतवादी हैं और अभिनवभुषण आदि प्राच्य काव्य-चिन्तकों के पर्याप्त निकट हैं। उनका कला सिद्धान्त अभेद दृष्टि का पोषक है, और भारतीय रसवाद से बहुत भिन्न नहीं है। अरस्तू का 'निर्मलीकरण' ('कैथारिसिस') सम्बन्धी मत जहाँ रस निष्पादन-प्रक्रिया के सत्त्वोद्भेद से साम्य रखता है, क्रोचे की अभिव्यक्ति ('एक्सप्रेसन') काव्यकार के सर्जना-क्षण की उस रसात्मक अनुभूति से प्रायः अधिक है जिसमें तीन होकर वह वैयक्तिकता की क्षुद्रता से मुक्त होता है—हृदय की मुक्ति की साधना करता हुआ आत्मपूर्ति और आत्मविस्तार का अवसर प्राप्त करता है।^२ यह मानसिक अभिव्यक्ति, यह सहज विस्वात्मक अनुभूति और इसका बाह्यकरण मानसिक मुक्ति-साधन की एक सात्त्विक क्रिया तो है ही, अद्वयात्मक भी है।

सर्जना में कलाकार अद्वैतावस्था में होता है। बाह्य वस्तु के सम्पर्क में आने पर और मनसा उसका प्रभाव ग्रहण करने पर वह बाह्य सत्ता से तात्पर्य करता है। अपनी आत्मा पर पड़ने वाले बाह्य सत्ता के प्रभाव (Impression) की गान्तरिक अभिव्यक्ति करता हुआ, उस प्रभाव को मन में ही रूप देता हुआ और फिर कला-कृतिरूप में उसका बाह्यकरण करता हुआ कलाकार अपने लौकिक व्यक्तित्व

१. इटली के इस महान् दार्शनिक के नाम का शुद्ध उच्चारण सम्भवतः 'क्रोशे' है, परन्तु हिन्दी जगत् में 'क्रोचे' प्रचलित होने से यहाँ इसी शब्द का व्यवहार किया गया है।

२. "By elaborating his impression man frees himself from them..... The liberating and purifying function of art is another aspect and another formula of its character as activity. (Croce : 'Aesthetic') translated by Douglas Ainslie, 1922, p. 21.

मे उपर उठकर—अपने आप का भूतकर—विश्वारमा में सीन होने की साधना करता है। शीव की मायता है कि प्रभाव (मवेदन) ही कल्पना की सहायता से अभिव्यक्त होकर—अन्तःकरण में रूप प्राप्त कर—कला बनता है और यही रूप या अभिव्यक्ति बाह्य उपकरण अथवा भाषा नाद रस आदि का कलाकर प्राप्त कर कलाकृति बन जाती है। इस प्रकार कलाकार की आत्मा पर पड़न वाला प्रभाव (मवेदन या अव्यक्त अनुभूति) उसकी मानसिक अभिव्यक्ति (कला) और तदनन्तर होने वाली ब्रह्म अभिव्यक्त (कलाकृति) तीनों एक हैं—अव्यक्त तत्त्व, बिम्ब और प्रति बिम्ब रूप में एक ही वस्तु की तीन अवस्थाएँ हैं, उसी प्रकार जिस प्रकार भारतीय ग्रहवाद में—उपनिषदों और भी मकराचार्य के अद्वैत वेदान्त में—ब्रह्म, ईश्वर और जीव तत्त्व, बिम्बाकार और प्रतिबिम्बाकृतादित रूप में परमावयव एक हैं—एक ही तत्त्व के तीन रूप या स्थितियाँ हैं।^१ रत्ना मृत्ति, ओवे के मतानुसार आध्यात्मिक प्रक्रिया है। कला आत्मा का—ब्रह्म का—एक रूप मात्र है।^२

कला के नावन में भाषक की अद्वैत स्थिति में होता है। कलाप्रपञ्चा के साथ उनका अनुभूति-एक्य आचार्य भुक्त व मन्दा में 'मावया' होता है। कलाकृति के माध्यम से कलासजक के मन स्तर तक उठकर उसकी आत्मा में प्रवेश कर कलानुशीलक उसी अनुभूति को—कलाकार की कलात्मक सहजानुभूति (intuition) को प्राप्त करता है और उससे साथ एवात्म हो जाता है। ओवे के मतानुसार स्रष्टा और प्रमाता दोनों की कलात्मक अनुभूति की स्थिति समान होती है। आदत्त आत्म भाव (spontaneous or ideal personality) में दोनों तदात्म होकर प्रायः एक-सा रसास्वादन करते हैं। जानन्द की दृष्टि से कलासजक और कलास्वादन की प्रक्रिया

- १ सर्वं होतुं ब्रह्मापमात्मा ब्रह्म सोऽयमात्मा अनुप्यातु (माष्टूवयोपनिषद् २) × × ×
इव सर्वं मदेयमात्मा—(पृ० उ० २।४।६, ४।५, ७) तत्सत्य स आत्मा तत्त्वमसि
(छा० उ० ६।८-१६) × × × एतदुपहितयोरीश्वर प्राप्तयोरपि वनयुक्षावच्छिन्ना-
काशयोरिव जलाशय जलगत प्रतिबिम्बाकाशयोरिव वाभद 'ए व सर्वेश्वर'
इत्यादि धृते (सदानन्द—वेदान्तसार, पृ० ३) अस्ति आत्मा जीवात्म्य शरीरे-
द्रिपपञ्जराम्। कमल सम्बन्धो (शकर भाष्य २।३।१७) × × × तत्त्वतो
ब्रह्मचोपाधिसम्पर्कानुपगत जीवभावम्। यदा क्षुत्तु ब्रह्म बिम्बाकारेण जातते तदा
ईश्वर इत्युच्यते। यदा स प्रतिबिम्बेनाच्छदित तदा जीव इति सत्ता लभते (प०
द्विजेन्द्रनाथ शास्त्री 'संस्कृत साहित्यविमर्श', १६३६, पृ० २४८।)

- २ ओवे के मतानुसार आत्मा के चार रूप हैं—intuition, 'concept',
economic will तथा 'ethical will'। इनमें intuition ही कला है परन्तु
प्रत्येक 'इन्सुषान' नहीं, विशिष्ट उच्चतर अभिव्यक्ति-समय इन्सुषान ही—
'That art is intuition but intuition is not always art' Croce,
'Aesthetic—Intuition and Art', p 13)

यथार्थतः अभिन्न है। कलासर्जक के साथ कलानुशीलक की तादात्म्यस्थिति की जो बात कोचे कहते हैं^१ वह हमारे साधारणीकरण और रस-सिद्धान्त के विरुद्ध नहीं। भट्टतीत आदि भारतीय वाचार्यों ने भी इस तादात्म्यभाव को स्वीकार किया है।^२ काव्यानुभव की भाँति कोचे का कलात्मक अनुभव भी आत्मा का अद्वैतानुभव है। कला के सर्जन और आस्वादन में मानसिक स्थिति प्रायः समान रूप से अभेदमयी होती है।^३ यही नहीं, कलाकार की प्रतिभा और कलानुशीलक की प्रतिभा को भी कोचे अभिन्न बताते हैं। कलाकार के लिए सर्जनात्मक कल्पना की प्रतिभा अपेक्षित है और भावक के लिए ग्राहक भावयित्री कल्पना की प्रतिभा। कोचे की दृष्टि में दोनों की प्रतिभा प्रत्यक्षतः मिश्र होकर भी वस्तुतः अभिन्न है।^४

हेगेल से अनेक बातों में मतभेद रखते हुए भी और हेगेल के कला-विवेचन को अशुद्ध तथा अपूर्ण मानते हुए भी कोचे एक सीमा तक हेगेल के अनुयायी हैं। हेगेल की भाँति वे भी मूर्त अद्वैतवाद (concrete monism) में विश्वास करते हैं।^५ और कला, कलाकार तथा कलानुशीलक तीनों के सम्बन्ध में अद्वैत-दृष्टि का परिचय देते हैं। कला के स्वल्प पर प्रकाश डालते हुए वे कहते हैं कि कला 'एक अविभाज्य आवश्यक समष्टि में प्रभावों का एकान्वित संयोग है—ऐसी मूर्त अन्विति है जिसमें अनेक-रूपता है, वैविध्य का एकात्म संश्लेषण है।' ^६ कला उनके विचारानुसार सहजानुभूति (intuition) है—पवित्र उदात्त विम्व्यात्मक अनुभूति—जो साधारण सहजानुभूति से उच्चतर होती है। यह सहजानुभूति वस्तुतः आत्मा की एक रूपात्मक क्रिया है और

1. "Connoisseur has to rise to the level of the artist and to be one with him spiritually.....In aesthetic experience connoisseur and artist are spiritually identified". (*Aesthetic*, p. 120) ".....in that moment of judgement and contemplation our spirit is one with that of the poet and in that moment we and he are one-thing". (*Aesthetic*, p. 121.)
२. नायकस्य कवेः भोतुः समानोऽनुभवस्ततः। (भट्टतीत, 'काव्य कौतुक'।)
3. "Aesthetic experience is the experience of perfect unity and not of any duality." (*C. Aesthetic* : Dr. K.C. Pandey (1956), p. 506.)
4. Genius and taste are, therefore, substantially identical. (*Aesthetic*, p. 120.)
५. हेगेल की मान्यता है—"Absolute is unity in multiplicity.....The reality grasped by poet holds within itself the opposition and yet is one and undivided." (*Philosophy of Hegel*, p. 19.)
6. ".....a fusion of impressions in an organic whole.....unity in multiplicity.....synthesis of multiple into one." (*Aesthetic—Intuition and Art*, p. 20.)

रूप या अभिव्यक्ति उसकी अनिवार्य निजता है।^१ उसकी दृष्टि में प्रभाव (impression) महसूस (sensation), सहजानुभूति या स्वयंप्रकाश ज्ञान (intuition) और मानसिक अभिव्यक्ति (expression) पृथक्-पृथक् नहीं, समुक्त हैं—एक हैं।^२ प्रभाव ही संवेदन है। संवेदन की ही अभिव्यक्ति होती है, वही वस्तु का ही महावृत्ता में रूपमय होकर सहजानुभूति बनता है। वही न रूप का हा, अभिव्यक्ति का ही महत्त्व है। प्रभाव या संवेदन मात्र कदा नही है प्रभाव की आन्तरिक रूपान्तरण अभिव्यक्ति बना है। इस वही प्रक्रिया में वसिष्ठ अभिव्यक्ति का ही है क्योंकि अभिव्यक्ति होने पर ही रूप वाले पर ही प्रभाव बसा बनता है।^३ जो कि क विचार में वही दृष्टान्त है और दृष्टान्त गवर्न की मानसिक रूपान्तरण अभिव्यक्ति है।^४ इनके मतानुसार सत्य ज्ञान प्राप्त करना ही अभिव्यक्ति करना है। इस प्रकार कदा महत्त्व ज्ञान भी है और अभिव्यक्ति भी क्योंकि य दोनों अभि न है।

प्रभाव और अभिव्यक्ति की—वस्तु-तत्त्व तथा उसका रूप को प्राप्ति भिन्न नहीं मानते।^५ यही वही दृष्टि में तत्त्वतः एक है। वास्तव में ही तत्त्व गोचर होता है रूप ही उस वस्तु ज्ञाना है। प्रभाव या वस्तु तत्त्व उनके मतानुसार विविध मानसिक राग (affect on) है ज्ञान आत्मिक राग भिन्न बतारूप देने का

- 1 The spirit only intuit is making forming expressing' (*Aesthetic—Intuition and Expression* p 8) आन्तरिक अभिव्यक्ति के लिए कलाकार विवश होता है बाह्य अभिव्यक्ति उसकी इच्छा पर निर्भर है—'We can not will or not will our aesthetic vision We can, however, will or not will to externalise it (*Croce Aesthetic*)
- 2 We have frankly identified intuitive or expressive knowledge with the aesthetic or artistic fact (वही, पृ० १२१) जो कि कला सृजना की प्रक्रिया की चार अवस्थाएँ मानते हैं—(i) impressions (ii) expression or spiritual aesthetic synthesis of impressions, (iii) hedonistic accompaniment or aesthetic pleasure (iv) translation of the aesthetic fact into 'physical phenomenon of sound or tone etc' (*Aesthetic XIII—Physical Beauty*, p 96)

There is no intuition and therefore art is no art unless the impressions have been formed into an organic whole (*Aesthetic—Intuition and Expression*, p 8)

Intuition is not only sensation but expression also It is a synthesis and inner expression of sensations (*Croce*)

- ५ रूप (form) पर बर देते हुए भी—उनका क्या है कि aesthetic fact is form and nothing but form—जो कि वस्तु का महत्त्व स्वीकार करते हैं। वस्तुतः उनके 'रूप' से वस्तु भी मूलतः अन्तर्हित है।

यत्न न किया गया हो।^१ रूप या अभिव्यक्ति से उनका अभिप्राय आत्मा की स्था-
त्मक क्रिया से है।^२ कला-सर्जना में 'प्रभाव' अभिव्यक्ति की क्रिया से ही प्रसृत और
रूपयुक्त होते हैं। उस जब की भांति जो 'फिल्टर' से छाना जाने पर अभिन्न प्रतीत
होता हुआ भी कुछ भिन्न होता है, 'प्रभाव' अभिव्यक्ति में यथार्थतः वे ही होने पर
किंचित् भिन्न हो जाते हैं।^३ परन्तु यह किंचित् अन्तर नगण्य है। 'प्रभाव' (विषय-
वस्तु) और रूप में कोई वास्तविक भेद नहीं है। विषय-वस्तु और रूप 'जलविच सम
कक्षित भिन्न न भिन्न।' कला का वस्तुतः एक ही पक्ष है। अतरंग और बहिरंग का
पार्यंक्य कलाक्षेत्र में निरर्थक है, निरर्थक ही नहीं, अमयन है। कला की भांति कला-
कृति भी अखण्ड वस्तु होती है। अनुभूति अर्थात् भाव की आत्मा कल्पना तथा युद्धि-
तत्त्व के मनस् और भाषा, अलंकार छन्द आदि के शरीर-सघटन से युक्त काव्य मानव
की भांति अपने सम्पूर्ण रूप में—समग्र व्यक्तित्व के साथ—हमारे अनुशीलन का विषय
बनता है। उसके अवयव, पक्ष या तत्त्व पृथक्-पृथक् नहीं, समन्वित रूप में ही हमें
प्रभावित और आनन्दित करते हैं।

वस्तुतः क्रोचे कला की पूर्ण अखण्डता में विश्वास करते हैं। उनकी दृष्टि में
कला का विश्लेषण और वर्गीकरण दोनों ही अनुचित हैं।^४ वर्गीकरण कलाकृति
का हो सकता है, कला का नहीं क्योंकि वह एक आध्यात्मिक क्रिया है, एक ही प्रकार
की आन्तरिक सृष्टि है और अन्तर्द्वेष में होने वाली सर्जना के वर्गीकरण या विश्लेषण
का कोई अर्थ नहीं। कला प्रक्रिया संश्लेषणात्मक प्रक्रिया है। कला ही नहीं, कलाकृति
में भी 'संश्लेष-वृत्ति' होती है। कला या कलाकृति के विभिन्न तत्त्वों या अंगों को
विश्लेषित कर उन्हें पृथक्-पृथक् देखना क्रोचे की दृष्टि में सर्वथा असंगत और असमी-

1. Not aesthetically elaborated.
2. Formative spiritual activity.
3. "The impressions reappear as it were in expression like water put into filter which reappears the same and yet different on the other side." (*Aesthetic*, p. 15.)
४. हेगेल ने विषयवस्तु की दृष्टि से कला के विषयीगत, विषयगत तथा पूर्ण-स्वतन्त्र (absolute) ये तीन भेद माने हैं। रूप या भौतिक आधार की दृष्टि से वे कला के स्थापत्य, मूर्ति, चित्र, संगीत तथा काव्य—ये पांच प्रकार स्वीकार करते हैं। वस्तु तथा रूप के समन्वय को लक्ष्य में रखते हुए उन्हें प्रतीकात्मक शास्त्रीय (classical) और 'रोमांटिक' का भेद मान्य है। परन्तु क्रोचे की दृष्टि में वर्गीकरण व्यर्थ है—*"All the books dealing with classifications and systems of the art could be burned without any loss whatever."* (*Aesthetic*, p. 114.)

चीन है।^१ बाव्यानुमीनन म—बाव्याम्बाइन के समो म हम नता उसक संवेदन तथा विम्व (जान्तरिक अभिव्यक्ति) की ओर पृथक्-पृथक् ध्यान दत है, न बाह्य अभिव्यक्ति के विभिन्न अवयवों—ध्वनि, अलङ्कृति, भाषा, वृत्त आदि—को एक दूसरे से भिन्न करके देन है। वस्तुन दन मयवा सम्मिलित रूप म अवचनत ग्रहण करत हुए इन सबके सम्मिश्रण का ही आसवाद हम प्राप्त करते हैं इनक समष्टि प्रभाव म चीन हात है। यह मानना होमा कि कला म विगुञ्ज भासन म कला विरलपण सबमा अनुचिन है।^२ समीक्षण का जल्पप्रक्रिया म हा नमा अववा कलाकृति की विरलप पदति उचित हा मयती है।

प्राच जिन महज्जान या स्वयंप्रकाश गान का कमा नहते हैं वह उनके कानानुसार जातमा का प्रथम जाना-लेखन है, ऐना जानात्मक रूप जो वस्तुत आत्मा का महज प्रकाशमय रूपात्मक क्रिया है।^३ आत्मा की इस महज रूपात्मक क्रिया म विषयी तथा शिष्य का भेद नहा हाता, गुनना या दशकाल का सम्बन्ध नही रहता, मामारिक सम्बन्ध नही रहत।^४ कोच यही अभिनवगुप्त जादि भारतीय आचार्यों के निकट आ जात है। इन विम्वारत्मक महज्जातुनूति म, कोचे क अनुसार, सौन्दर्य समृत्त होता है अभिव्यक्ति से सबमा अभिन्न। उनकी दृष्टि म अभिव्यक्ति ही सौन्दर्य

- १ It is needless to say how much harm has been done by rhetorical distinctions. (*Aesthetic*, IX, p 69)
- २ कलात्मक अभिव्यक्ति के निम्न भिन्न प्रकार या अवस्थाएँ भी कोचे की अवलोकित हैं। उनकी मायना है कि अभिव्यक्ति एक ही प्रकार की होती है— It might, on the other hand, be asked at this point if there be modes or degrees of expression. But this further division is impossible, a classification of intuition—expression is certainly permissible but not philosophical (*Aesthetic*, IX, p 67)
- ३ कोचे क अनुसार इत्युक्त है— Knowledge obtained through the imagination—knowledge of the individual—productive of images (*Aesthetic—Intuition and Expression*, p 1)
- ४ Dr. H. C. Pandeya *Comparative Aesthetic*, Vol. II (1956) p 485
- ५ कोचे अभिव्यक्ति (expression) शब्द का प्रयोग निम्न और व्यापक अर्थ में करते हैं। उनका कथन है— too restricted meaning is given to the word expression (*Aesthetic* p 8) Harold Osborne के अनुसार कला के अभिव्यक्त्यावासे दृष्टिकोण म इस शब्द के मुख्य अर्थ तीन हैं—(1) Self-expression (ii) expression of an emotion, mood, or emotional situation (iii) symbol of a state of mind in the artist (*Aesthetic and Criticism*, 1955, p 144-146)

है^१—ऐसा सौन्दर्य जिसकी श्रेणियाँ नहीं होतीं। यही नहीं, अर्थ और शब्द का भेद^२, अलंकार और अलङ्कार का भेद और स्वभावोक्ति तथा वक्रोक्ति का भेद भी यहाँ मिट जाता है। अलङ्कार क्रोचे के मत में बाह्य प्रसाधन न होकर अभिव्यक्ति का अंग है, अविभाज्य अंग।^३ अलंकार ही नहीं छन्द भी अपने सहजरूप में अन्तःप्रेरित होता है। अत्यन्त अलंकार तथा छंद-काव्य की सहजानुभूति में ही—आन्तरिक अभिव्यक्ति में ही—सन्निहित होते हैं। अलंकार तथा अलंकार्य का ही नहीं, स्वभावोक्ति तथा वक्रोक्ति का भेद भी क्रोचे को अमान्य है। यक-विदग्ध उक्ति यदि अभिव्यंजन में समर्थ है तो वह भी क्रोचे के अनुसार स्वभावोक्ति है। वस्तुतः जैसा कि श्री गुलाबराय ने स्वीकार किया है “अभिव्यंजनावेद में एक ही उक्ति (एक ही प्रकार की उक्ति) के लिए स्थान है।”^४

वर्ण्य वस्तु या परिस्थिति से भी—बाह्य सत्ता से भी—कलाकार का तादात्म्य होता है जब उसके मनोजगत् में बाह्य सत्ता के सम्पर्क के फलस्वरूप कलात्मक दिग्दृष्टि का अवसर उपस्थित होता है। वर्ण्य वस्तु या परिस्थिति से एकात्म होकर ही तदनुकूल भाव का अनुभव करते हुए ही कवि वस्तुवद्गुण परिस्थिति-चित्रण या सावाभिव्यंजन कर पाता है। इस प्रकार कलाकार बाह्य सत्ता से तदात्म होता है^५ और कलानुशीलक कलाकार से। काव्य के सर्जन और आस्वादन की प्रक्रिया में ये तीनों अभिन्न होते हैं। जगत् की एकात्मता का-अद्वैत का-साधन इस प्रकार कला

1. “We may define beauty as successful expression, or better as expression and nothing more because expression when it is not successful, is not expression.” (*Aesthetic—Aesthetic Feeling*, p. 129.)
2. क्रोचे की दृष्टि में अर्थ (कलात्मक अर्थ) और शब्द ही नहीं, कला-शास्त्र और भाषा-शास्त्र भी अभिन्न हैं—“Aesthetic and Linguistic conceived as true sciences are not two distinct things but one thing only..... Philosophy of language and philosophy of art are the same thing. क्रोचे दर्शन-मात्र को एक मानते हैं। उनका विचार है कि ‘दर्शन’ एक ‘समन्वित’ है। अपने ग्रंथ ‘ऐस्थेटिक’ के प्रारम्भ में ही (प्रोफेस, पृ० १ पृ२) वे लिखते हैं—“Philosophy is unity and when we treat of Aesthetic or of Logic or of Ethics, we treat always of the whole of philosophy although illustrating for didactic purposes only one side of that inseparable unity.”
3. “.....but a constituent, element of expression indistinguishable from the whole.” (*Aesthetic*, p. 113.)
4. श्री गुलाबराय : ‘सिद्धान्त और अध्ययन’, (१९१५), पृ० २७६।
5. “In intuition the intuator does not oppose himself as empirical being to external reality”. *Comp. Aesthetics*, VII (1956), p. 496-497.)

क माध्यम से भी होता है। काव्य क 'इ-ट्यूमन' सम्बन्धी दृष्टिकोण क अनुसार सभी मनुष्य समान हैं, एक हैं। प्रत्येक व्यक्ति एक सीमा तक कलाकार है क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति न्यूनधिक सहजानुभव प्राप्त करता है। हर मनुष्य की आत्मा पर बाह्य सत्ता का प्रभाव पड़ता है और हर मनुष्य की आत्मा उस प्रभाव को अभिव्यक्त करने की सहज स्वात्मन क्रिया करती है। कलाकार के सहजानुभव और माध्यम व्यक्ति के सहजानुभव में केवल परिमाण का अंतर है और यह अन्तर नगण्य है। इन दोनों के मध्य पाथक्करसा खींचना असम्भव है।^१

1 Croce *Aesthetic*, p 13 यह सत्य है कि कलाकार में तीव्रतर चेतना और अभिव्यक्ति सामर्थ्य होने से उसका सहजानुभव विशिष्ट और अभिव्यक्ति पूर्ण होती है परन्तु साधारण व्यक्ति और कलाकार में कोई तात्त्विक भेद नहीं है।

स्वच्छन्दतावादी काव्य-शास्त्र

डॉ० रामचरण महेन्द्र

अंग्रेजी साहित्य ने स्वच्छन्दतावादी धारा (रोमान्टिक) नाम की विशिष्ट साहित्यिक भाव-धारा हिन्दी को दी है। अंग्रेजी साहित्य में सप्रत्यूष तथा अठारहवीं शताब्दियों में प्राचीन परम्परावादी क्लासिकल युग का प्राधान्य रहा। साहित्यिक कृतियों के निर्माण के लिए प्राचीन विचारकों ने कुछ विशिष्ट नियमों का निर्धारण किया था। इन्हीं शास्त्रीय नियमों के अनुसार साहित्यिक कृतियों के खरे-छोटेपन का निर्णय होता रहा। जो रचनाएँ इन आदशों पर खरी उतरतीं, उन्हें क्लासिकल कहा जाता था। १६६० से १७९८ तक होमर, वर्जिल, होरेस और अरस्तू जैसे महान् विचारकों तथा दार्शनिकों के विचारों से पश्चिमीय साहित्य-शास्त्र परछा जाता रहा, अनेकत्व में एकत्व के आधार-भूत सिद्धान्त का पालन किया गया। क्लासिकल-युग में संयम, सन्तुलन, अनुशासन और परम्परा पर विशेष जोर दिया गया। प्राचीन साहित्य के आधार पर ही उसी के अनुकरण को प्रोत्साहित किया गया। नये साहित्य का भी मूल्यांकन प्राचीन शास्त्रीय नियमों के आधार पर ही किया जाता रहा। परिणाम यह हुआ कि प्राचीन ग्रीक और लैटिन साहित्य, उसी के भाव, विचार, उपकथाओं, मलंकार और शैलियों की पुनरावृत्ति होती रही। साहित्य में एक प्रकार की कृत्रिमता, एकरूपता और पुरानापन मान रह गया। यदि किसी साहित्यकार ने नये प्रयोग किये भी तो प्राचीन नियम और सिद्धान्तों को सामने रख कर उन्हें बुरी तरह निरुत्साहित किया गया। क्लासिकल साहित्य विचारात्मक और चिन्तन प्रधान हो गया। यह साहित्य नागरिक या शहरी वातावरण सम्मीरता लिये हुए था। इसमें कला-कृतियों के बाह्य रूप-सौष्ठव का विशेष महत्त्व प्रदान किया जाता रहा। अलोचक कृति के रूप-सौष्ठव में ही श्रुतियाँ निकालते रहे, उनमें रचना के आन्तरिक सौन्दर्य तथा मौलिकता को खोजने और परखने की प्रवृत्ति नहीं थी। इस प्रकार समस्त क्लासिकल साहित्य एक धिसे-पिटे कठोर सचि में (यों कहिए कि शिकंजे में) बँधा हुआ खल्लता रहा। एक आलोचक के शब्दों में हम यों कह सकते हैं—

अभिजात्यन युग अन्तिम काल में जाकर अंग्रेजी साहित्य में एक प्रकार की कृत्रिमता का अतिशय हो गया था। इस युग में लेटिन, ग्रीक और फ्रेंच एकादमियों में प्रभावित फ्रेंच साहित्य का अंग्रेजी साहित्य पर प्रभुत्व रहा। साहित्यिकों का ध्यान साहित्य के बाह्य मापदण्ड और रूप-मोष्टव की मादगी की ओर अधिक रहा, साहित्य के पात्र अभिजात्य वर्ग में नियत जान रहे और प्रयत्न यह रहा कि इनमें शास्त्रीय सम्प्रीकता उच्चकुलीनता और मान्यता में किसी तरह की कमी न आने पावे।"

साहित्यिक कृत्रिमता के विरुद्ध स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन

साहित्य किसी निश्चित शिकड़ में जकड़ा नहीं जा सकता। वह तो स्वच्छन्द वायु के समान उमुक्त है प्रकृति की नीति महजस्वाभाविक है। वह मानव की उद्दाम मनोवृत्तियाँ का स्वच्छन्द प्रकाश है। उन साहित्यिकों के एक वर्ग ने साहित्यिक कृत्रिमता और बाह्यमापदण्ड के विरुद्ध जाति का बोझ उड़ाया, साहित्य में मादगी और स्वाभाविकता का नारा ऊँचा दिया। धीरे धीरे लेटिन साहित्यशास्त्रियों का अध्यापनारण त्यागने का आन्दोलन किया। इसी स्वानाविक अभिव्यक्ति को स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन के नाम से पुकारा गया।

प्राचीन शास्त्रीय पद्धति पर आधारित 'वैज्ञानिक तो मध्यकालीन दमन के विरोध करने वाला की सहायता करने के लिए पुकारे गये थे, पर समय की विविधता तो देखिए (महामता करना तो दूर रहा), आप चल कर विद्वानों की सकलता पूर्वक कुचलने के काम के लिए उनका उपयोग करने लगा। अभिजात्य वर्ग में जो एक अधिकार मंद होता है, विद्वानों में दूसरा पर गति-धाम करने की जो प्रवृत्ति होती है, आलोचना में आलोचना को कुछ परम्परागत नियम और शानून के शिकड़ में जकड़ देने की कमजोरी होती है। इसी को इन वर्गों के द्वारा समझने मिलने लगा।"

स्वच्छन्दतावादी वाक्य धारा से वाक्य का बँधा हुआ स्रोत पुनः प्रवाहित होने लगा, मानो पुनः पत्थर में प्राण प्रतिष्ठा हुई, बँधी हुई मानवीय भावनाएँ उमड़ने लगी, नई जीवनी शक्ति दिखाई दी, उमुक्तता और स्वच्छन्दता से काव्योद्योग सहजहा

- देखिए Scott James की पुस्तक "The Making of Literature" में निम्न वाक्य, "It was as if by some cunning of the time spirit that the classics, first summoned to the aid of those who rebelled against medieval repression, were afterwards successfully used to crush the rebels, they were actually enlisted on the side of the aristocratic authority, pedantic restraint and crucial convention."

—From "The Making of Literature"

उठा। शास्त्रीय बन्धन से मुक्त हो कर नवीन काव्य में प्रवाह स्वच्छन्दता, गति और सहज स्वाभाविकता आ गई।

शास्त्रीय काव्य मुख्यतः क्लवों, काफी हाउस, ड्राइमंग्लूम तथा लन्दन के सामा-
जिक तथा राजनीतिक जीवन से सम्बन्धित शहरी कविता थी। प्रकृति को कोई विशेष
महत्त्व प्रदान नहीं किया जाता था। स्वच्छन्दतावादी काव्य में शहरी जीवन से हटकर
कवियों की दृष्टि प्रकृति तथा ग्रामीण जीवन की ओर गई, कृत्रिम सजावटों के स्थान
पर प्राकृतिक सौंदर्य को महत्त्व प्रदान किया गया। इस युग का नेतृत्व करने वाले
मुख्य कवि वर्ड्सवर्थ की रूचि प्रकृति के सौन्दर्य की ओर थी। उन्होंने प्रकृतिक सुषमा,
पुष्पों, लताओं, सरिताओं, हरे-भरे खेतों तथा चहचहाती हुई चिड़ियों से प्रेरणा प्राप्त
की तथा उन पर कविताएँ लिखी। प्रकृति का गौरव-भान किया। प्रकृति पृष्ठभूमि
में रख कर चित्रित की गई; कुछ प्रकृति सम्बन्धी वर्णनात्मक कविताओं का भी
समावेश हुआ। स्वच्छन्दतावादी कवियों ने निरपेक्ष दृष्टि से दूर खड़े-खड़े ही
प्रकृति को नहीं देखा, बल्कि प्रकृति के अंग-प्रत्यंग के वर्णन के अतिरिक्त उसके अन्त-
र्जगत् को भी प्रकट किया। अनेक गुप्त रहस्यों का भी उद्घाटन किया। प्रकृति की
आत्मा की दिव्यता के दर्शन कराये। उनके चित्रणों में व्यञ्जनात्मकता को महत्त्व
मिला। पाठकों को ऐसा लगा जैसे उन्होंने प्रकृति की आन्तरिक भावना को ही जान
लिया हो, उसकी आत्मा के दर्शन कर लिये हों। कल्पना का प्रचुर प्रयोग किया
गया।

स्वच्छन्दतावादी काव्य के द्वारा जन-साधारण, कृषक, मजदूर, गड़रिये,
कुटियों में रहने वाले दीन-हीन व्यक्तियों के जीवन के प्रति रूचि उत्पन्न हुई। शहरी
जीवन के फैशन तथा सम्पत्ता से हटकर ग्रामीणों के जीवन तथा समस्याओं में रूचि
उत्पन्न हुई। उन्हें भी प्रकृति का एक अंग ही माना गया। वे भी प्रकृति के अंचल में
विचरण करते हुए प्रकृति के अविभाज्य अंग माने गये। इस प्रकार जैसे समाज के
अमीर और जमीरदार छूट गये, कृत्रिमता का आवरण दूर हो गया, फैशन और
अति-सम्पत्ता के स्थान पर मानवीयता (humanitarianism) की प्रतिष्ठा हुई।
वर्ड्सवर्थ, बायरन तथा शेक्ली आदि कवियों ने मानवीयता की स्थापना तथा मौलिक
अनुभूतियों की अभिव्यक्ति की। मनुष्य के हृदय को कविता में बहाया गया।

स्वच्छन्दतावादी काव्यधारा में कवि की मौलिकता तथा स्वतन्त्रता को
विशेष स्थान दिया गया। अनुशासन की अवहेलना होने से अब कवियों को विभाव
पक्ष (Form) में भी पूरी-पूरी आजादी मिल गई। वे भाव के अनुसार अपनी कविता
की शैली, शब्द, भाषा, अलंकार इत्यादि चुन सकते थे। जीवन-शीर्ष परम्पराओं से
काव्य मुक्त हो गया।

स्वच्छन्दतावादी कवियों ने मासार्थिक जीवन का अत्याचार, वन्धन, गन्दगी, कुरूपता छोड़ दी, आदम्बरो का परित्याग किया, कृत्रिमता तथा पाश्चि विन्ताओं से बचे, जोर हमारा ध्यान वाक्य-रचना के एक जानन्द तथा आह्लादमय सोच को ओर आकर्षित किया। मध्य युग की चिन्ताओं, परेषानियों तथा कुरूपता से हट कर कविगण प्रकृति के सौन्दर्य की ओर आकृष्ट हुए।

वाल्टर पेटर के शब्दों में, "स्वच्छन्दतावादी भावना के पीछे उत्तुक्ता तथा सौन्दर्य के प्रति असीम अनुराग की प्रधानता मुख्य तत्त्व थे। नये कवियों ने आनन्द, सौन्दर्य और कल्पना के नये-नये स्रोत ढूँढ़ निकाले, अद्भुत सौन्दर्य की आत्मा प्रस्तुत की, कल्पना के नेत्रों से दूर की वस्तुओं का उछाड़ हुआ सौन्दर्य दिखाया। मध्ययुग का कृत्रिम घुटा हुआ वातावरण समाप्त हुआ।" भावात्मक शीतल तथा कल्पना का उन्मुक्त प्रयोग किया गया।

स्वच्छन्दतावादी कविता में बुद्धि, तर्क और दिखायी बसरत के स्थान पर हृदय की स्वच्छन्द भावनाओं, मृदुम भाव-तरंगों, उन्मुक्त कल्पना, प्रकृति के मनाहारी वातावरण का महत्त्व प्रतिपादित हुआ। अद्भुत उन्मुक्त भावधारा प्रबलता से रस-मृष्टि करने लगी। परिपाटी विहित काव्यशास्त्र के स्थान पर आत्मानुभूति भावधारा और कल्पना का प्राधान्य हो गया।

डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी के शब्दों में, "स्वच्छन्दतावादी साहित्य वस्तुतः जीवन के उस आवेगमय पहलू पर जोर देने के कारण अपना रूप धारण कर रहा है जो कल्पना प्रवण जन्तु-दृष्टि द्वारा चालित होती है और स्वयं भी इस प्रकार की अन्तर्दृष्टि को चालित और प्रेरित करता रहता है। परम्परा-समर्पित साहित्य में परिपाटी विहित रसगता या रस-निष्पत्ति पर जोर दिया गया होता है। इसलिए उसमें उस अनासक्त सौन्दर्यशास्त्री दृष्टि का प्राधान्य रहता है, जो अपिवाधिक मात्रा में सामान्य होती है, विशेष नहीं। जब कोई सहृदय सौन्दर्य और रस-बोध के सामान्य मान की स्वीकार कर लेता है, तो उसका ज्ञान सामान्यभाव से निर्धारित सौन्दर्य के दाइप और नीति तथा सदाचार के परिपाटी-विहित नियमों को ही अंगीकार करता है। व्यक्ति की स्वतन्त्र अनुभूति जो कल्पना और आवेग के माध्यम से ही प्रकट होती है। रामाटिक साहित्य में वास्तविक उन्मथन वह मानसिक गठन है, जिसमें कल्पना के अविरल प्रवाह से धन-सन्निष्ट निविड आवेग की ही प्रधानता होती है। इस प्रकार कल्पना का अविरल प्रवाह और निविड आवेग स्वच्छन्दतावाद के मुख्य साधन हैं।"

वापिदेविक, भौतिक और अद्भुत तत्त्व रोमाटिक काव्य का एक तत्त्व है।

कोलरिज तथा वाल्टर स्कॉट जैसे रोमांटिक कवियों द्वारा एक प्रकार का रहस्य और रोमांच भी प्रदान किया गया। इस अतीतिक तत्त्व से रोमांटिक काव्य में आश्चर्य और रहस्य, अद्भुतता, मय और रोमांच के गुण भी पाये जाते हैं।

आत्मप्रधानता (Subjectivity) को खुलकर प्रकट होने का अवसर प्राप्त हुआ। रोमांटिक युग के कवियों को प्रकृति तथा संसार की आत्मप्रधान दृष्टि से देखा। इस युग की कविता में अनेक नये विषयों का समावेश हुआ। जो विषय शास्त्रीय कविता में उपेक्षित और हीन समझे जाते थे, अब उन्हें भी काव्य के अन्तर्गत स्थान दिया जाने लगा।

गीतिकाव्य इस युग की एक विशिष्ट वेन है। प्रेरणा, उत्साह और उमंग के साथ श्रुतिमधुर गीति (Lyricism) तत्त्व को सम्हाला गया। दोहा-पद्यति में शुष्कता और कुछ कृत्रिमता रहती है। वह गीतों के मधुर प्रवाह में एक नई रूप-सज्जा से प्रकट हुआ।

रोमांटिक कवियों की मौली विसृष्ट भाषा, दुरूह अलंकार, सन्दर्भ (References) शास्त्रीय प्रसंगों से मुक्त हो गई। अभिव्यक्ति में सादगी, दैनिक व्यवहार की भाषा का प्रयोग होने लगा। अलंकारों का प्रयोग हट गया, कृत्रिम भाषा की तड़क-भड़क और अस्वाभाविकता दूर हुई। भाषा की सजीवता, सरलता और सरसता की ओर विशेष ध्यान दिया गया। शास्त्रीय शाङ्ग-श्लोकाङ्गों से मुक्त होकर अब साहित्य स्वच्छन्द रूप में अपनी सहज स्वाभाविक गति से प्रवाहित हुआ।

निष्कर्षरूप में शास्त्रीय पद्यति सदा मध्यम मार्ग की खोज में रहती है, स्वच्छन्दतावादी अति का मार्ग पकड़ता है।^१ शास्त्रीयवादी को शान्ति पसन्द है, स्वच्छन्दतावादी को साहसिकता आकर्षित करती है। एक परम्परा की ओर देखता है, दूसरे में नूतनता की उत्कट चाह होती है। शास्त्रीयवादी के पक्ष में वे सब गुण और दोष आ

1. "The one seeks always a mean, the other an extremity. Repose satisfies the classic. Adventure attracts the Romantic. The one appeals to tradition, the other demands the novel. On one side we may find the virtues and defects which go with the notion of fitness, propriety, measure, restraint, conservatism, authority, calm, experience, cameliness; on the other those which are suggested by excitement, energy, restlessness, spirituality, curiosity, troublousness, progress, liberty, experiment, provocative-ness."
—Scott James "The Making of Literature."

मकते हैं जिनका सम्बन्ध चस्ती दुस्तता औचित्य अनुमन समय गतानुतिकता अनुसामन सान्नि अनुभव के साथ हैं। स्वच्छ-दत्तावादी के पक्ष में उन गुणों और दोषों का समावेश है जो आवश्यक शक्ति आकुलता व्याप्यात्मिकता कौतूहल प्रधुब्धता प्रगति स्वतन्त्र प्रयासिकता और उत्तजकता की भावनाओं के साथ करते हैं।

साहित्य में काव्य-रूपों का तात्पर्य

त्रिलोकीनाथ 'प्रेमी'

जिस प्रकार भौतिक-जीवन के विकास की विविध सरणियाँ होती हैं और जो हमारे वाहरी चढ़ाव-उतार में प्रत्यक्ष होकर सदा गतिशील धनी रहती हैं, ठीक उसी प्रकार साहित्य-क्षेत्र के मानसो-विकास की भी अनेक सरणियाँ कला के माध्यम से विभिन्न शब्द-चित्रों में अभिव्यक्त होती रहती हैं। शब्दमयी अभिव्यक्ति का यही सौजन्य उसके सृजन का अपूर्व गौरव है। इसके लिए वह कोरी कल्पना की निश्चिन्त चाँदनी में ही नहीं विचरता, प्रत्युत जीवन एवं जीवनेतर, मानव एवं मानवेतर सम्पूर्ण वस्तु-जगत् के प्रांगण में भटककर उस गोपनीय सत्य को भी पा जाने का चिरन्तन प्रयास करता है, जो उसके सृजन-क्षणों में अनायास उपा की रक्तिम रश्मि-राशि का मृदुल संस्पर्श पाकर खिल उठने वाले राजीव की भाँति उसके अक्षरों से दिग्गन्त-संगीत की स्वर-सहरी में फूट निकलता है। और फिर उस रूप को एकटक निहारकर वह फूला नहीं समाता। इसलिए नहीं कि वह उसकी सफलता का शोचक है, किन्तु नूतनता: इसलिए कि जो सौन्दर्य अवतक अदृश्य कल्पना के परिधान में छिपा था, अब वही दृष्टि में समा रहा है; जो अवतक अमूर्त था अब मूर्त है, और जो अवतक व्यष्टि की परिसीमा में बँधा था अब समष्टि में विस्तार पा गया है। फिर, अन्ततोगत्वा व्यष्टि का, जल पर तेल-बूँद की भाँति ससीम से अससीम समष्टि में विखर जाना ही तो उसके सृजन का उदात्त-गंतव्य (Sublime destination) है, जो सामान्य होकर भी असामान्य है और असामान्य होकर भी सामान्य से अछूता भी नहीं। यक्ष, यहीं 'सामान्य' तथा 'असामान्य' शब्द-द्वै में उसकी साधना का मूल प्रयोजन, उसके व्यक्तित्व का मूक परिचय और सृजन का निरूद्ध-सौन्दर्य एकीभूत रहता है। तात्पर्य यह कि साहित्य-क्षेत्र अन्य सामाजिकों की भाँति ही मानव-समाज का एक सामान्यांग है, किन्तु, उसके सृजन में एक ऐसा असामान्य सत्त्व होता है, जो उसे सामान्य भूमि पर भी असामान्य व्यक्तित्व प्रदान करता है। इस स्थिति पर पहुँचकर ही वह विमृद्ध अनुभूति-मात्र रह जाता है। फलतः वहाँ न सामान्य-जीवन का स्वार्थ-मय परिवेश रह जाता है और न विचार एवं कांक्षाओं का अन्तर्द्वन्द्व, बल्कि, आनन्द

का एक अमर स्रोत बह चलता है, जिसमें वह स्वयं तथा भावक दोनों ही निमग्न हो जाते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि साहित्य या काव्य का सृजन म कवि-मानसों की विविध सर्तियों और तदुपरि उनकी अभिव्यक्ति के उपादानों ही प्रधान अवयव हैं। इन्हें हम क्रमशः काव्य का विवेच्य आत्म-मग्न तथा व्यञ्जना-परिवेश कह सकते हैं। य दोनों परस्पर एक-दूसरे के सम्पूरक हैं। वस्तुतः, स्थिति तो यह है कि इन्हें किसी भी प्रकार पृथक् नही किया जा सकता। और इन दोनों के सामरस्य से ही साहित्य में काव्य-रूपा का जन्म होता है।

लेकिन यह काव्य-रूप है क्या, इसका स्पष्टीकरण-हनु मुझे पुनः उक्त दोनों काव्य के अवयवों के किंचित् विस्लेषण में उतर जाना होता। निदान, कवि की अनुभूति और तदुपरि उसकी अभिव्यक्ति सदैव सृजन के विरल-क्षण (Rare moments) में परस्पर लिपट कर चلتा है। तात्पर्य, कवि या साहित्यकार की अनुभूति का जो स्वरूप होता है तदनुसृत उसकी अभिव्यक्ति भी उपर्युक्त उपकरणों को जुटा लेती है। अभिव्यक्ति के इन उपकरणों के जन्तान भाषा ऐसी, छन्द-बोध, दिग्ग प्रतीक, बलवार और सप जाति की गमना की जाती है। ये काव्य के बाह्य परिधान हैं, जो उसकी आत्मा को एक रूप तथा आकार प्रदान करते हैं। परन्तु, उस आत्मा के अभाव में इनका कोई अस्तित्व ही नहीं, एसा तो कहा जा सकता। कारण काव्य का कोई न बाह्य-प्रयोजन तो अवश्य होता ही है, क्योंकि बिना प्रयोजन के जीवन में जीना ही असम्भव है। हाँ, यह बात दूसरी है कि वह कहाँ तक हमारे दैनन्दिना में जीने की प्रेरणा देने वाला बनता है। अब कवि या कलाकार की सृष्टि उत्तम अज्ञान में भी किसी-न किसी विषय-प्रयोजन का छिपाव रहती है। इस प्रकार स्पष्ट है कि 'कला, बना के लिए बाला सिद्धान्त' मात्र भ्रम की अवस्था है। वास्तव यह कि जब कवि या साहित्यकार सृजन-साधना में लाग होता है, तब उसकी अन्त अनुभूति का भावावेश अथवा पर कन्द-संगीत के रूप में तरंगित होता है। और यह संगीत की तरलता ही जहाँ उस उत्तम अन्तिम गतव्य तक पहुँचा देती है वहाँ दूसरी ओर मूल-सौन्दर्य का भा सृष्टि करता है। यहाँ सौन्दर्य का मूलतः स मरा तात्पर्य मूर्तिकार या चित्रकार की भाँति बनाने पर निश्चितताकार के स्थूल रूप या मूर्तिकरण से न हाकर एक ऐसी रूपाकार से सम्बन्ध है, जो कवि अभिव्यक्ति में प्रयुक्त उपकरणों की सहायता से सहृदय की भावमिश्री-प्रतिभा में कल्पना का सुयोग पाकर खड़ा होता है, जिसमें भल ही पाशान् प्रतिमा-सदृश एक स्थूल सति न हो, लेकिन सुन्दर का जावयन और रूप का अपूर्व माधुर्य अवश्य विद्यमान रहता है। और, यही सुन्दर का आकषण तथा 'रूप का माधुर्य' साहित्य में वाच्य-रूपा की जावार भूमिका है। यहाँ यह भी समझ रखना चाहिए कि यद्यपि 'आकषण' और 'रूप' दोनों ही बहुत कुछ बाहरी हैं, फिर भी वाच्य-रूपों को बाहर से लाकर खड़ा हुआ नही कहा जा सकता। क्योंकि, एसा मान लेने पर तो उनका काव्यगत अस्तित्व ही समाप्त हो जायगा, जोकि मूल में उनके अनुभूति के साथ

सम्पृक्त रहने में ही है। अतः कहा जा सकता है कि अनुभूति स्वयं अपनी सफल अभिव्यक्ति के लिए काव्य-रूप ग्रहण कर लेती है। तब साहित्य में काव्य-रूप का तात्पर्य उस स्वरूप से है जो कवि-अनुभूति की सम्प्रेष्य अभिव्यक्ति का सुपरिणाम है।

काव्य या साहित्य की सर्वोपरि विशिष्टता उसके स्रष्टा के आत्म-पक्ष की प्रेषणीयता है। इस प्रेषणीयता (Communicability) का आशय भावों की उस संस्पन्धिता से है जो अपने उदय-विन्दु पर कवि-मानस का परिष्कार एवं आत्म-विस्तार करती हुई पुनः पाठक को उसी दिव्यानुभूति में निमग्न कर दे; तभी वह उसे एक बार नहीं, बार-बार गड़फर भी स्वयं को चिरनूतन आनन्द में रमा हुआ पाता है। पाठक पर इस प्रभाव की सृष्टि के लिए लौजाइनस ने कवि में दो गुणों को अपेक्षित कहा है—एक, मानव होने के नाते विचार तथा भावों के संतरण-हेतु और द्वितीय, लेखक के नाते; जिसके लिए पुनः तीन विशेषताओं को स्वीकार किया है : शब्द-विशेषों पर अधिकार की क्षमता, वर्णन या आकलन की कुशलता और अंतिम सम्पूर्ण सम्प्रेष्य को इस रूप में प्रस्तुत करने की समर्थता कि समग्रतः यह एक उदात्तता को प्रस्तुत कर दे। अतः कवि को अपने काव्य-प्रेषण की पूर्ण सफलता के लिए, जहाँ जीवन के गूढ़ तथ्यों को भलीभाँति समझ लेने तथा परख लेने की अपेक्षा है, वहाँ कला की साधना के लिए उन तथ्यों को पाठक तक पहुँचा देने के हेतु सौन्दर्य के मर्म को भी जान लेना अनिवार्य है। कारण कवि का प्रेय्य हवा में उड़कर पाठक तक नहीं पहुँचता, उसे शब्द-शैली, बिम्ब, प्रतीक तथा रूप का सहारा लेना ही पड़ता है, जिनके सामंजस्य से काव्य-रूप का ढाँचा खड़ा होता है; लेकिन, वह कवि-अनुभूति का साथ छोड़कर कदापि नहीं। वस्तुतः, यह रूप ही कवि-अभिव्यक्ति को काव्य का स्वरूप प्रदान करता है, जिसे न छिपाया जा सकता है और न पाछे बतकर नष्ट किया जा सकता है। रूप को नष्ट करने का अर्थ ही है काव्य को नष्ट करना।¹ तब काव्य-रूप के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए न अकेला काव्य का आत्म-पक्ष ही प्रभूत है और न व्यंजना-परिवेश ही पूर्ण। मूल में वह इन दोनों के सुयोग का ही मूर्त व्यापार है। निदान, प्रत्येक अनुभूति को अभिव्यक्ति के द्वार पर लाने के लिए कला के उपकरणों का प्रभ्रय लेना ही पड़ता है; दूसरे शब्दों में इसे 'अपूर्व-वस्तु-निर्माण क्षमा-प्रज्ञा' कहा जा सकता है। ऐसी स्थिति में काव्य-रूप को कवि की साध्य-रूप अनुभूति को अभिव्यक्त करने वाला साधन ही कहना न संगत है और न समीचीन। साध्य-साधन पक्ष की बात तो निस्तन्देह खैली आदि के सम्बन्ध में पृथक् रूप से विचार करने पर ही

1. "It is the form of the expression that makes it verse, the form is essential to the very existence of verse, and therefore, it must be maintained : it can neither be concealed nor destroyed in oral interpretation without destroying the verse itself."

—*Oral Interpretation of Forms of Literature*, 181.

का एक अमर स्रोत यह खलता है, जिसमें वह स्वयं तथा भावक दोनों ही निमग्न हो जाते हैं। इस प्रकार स्पष्ट है कि साहित्य या काव्य के सृजन में कवि-मानसी की विविध मरणायाँ और तदुपरि उनकी अभिव्यक्ति ने उपादान दो ही प्रधान अवयव हैं। इन्हें हम प्रथम काव्य का विवेच्य आत्म-मग्न तथा व्यञ्जना-परिवेश कह सकते हैं। ये दोनों परस्पर एक-दूसरे के सम्पूरक हैं। वस्तुतः, स्थिति तो यह है कि इन्हें किसी भी प्रकार पृथक् नहीं किया जा सकता। और इन दोनों ने सामरस्य से ही साहित्य में काव्य-रूपों का जन्म होता है।

लेकिन यह काव्य-रूप है क्या, इसके स्पष्टीकरण-हेतु मुझे पुनः उक्त दोनों काव्य के अवयवों के किञ्चित् विस्तरेण में उतर जाना होगा। निदान, कवि की अनुभूति और तदुपरि उसकी अभिव्यक्ति सदैव सृजन के विरल-क्षणों (Rare moments) में परस्पर निपट कर चلتती है। तात्पर्य, कवि या साहित्यकार की अनुभूति का जो स्वरूप होता है, तदनु रूप उसकी अभिव्यक्ति भी अपने उपकरणों को जुटा लेती है। अभिव्यक्ति के इन उपकरणों के अन्तर्गत भाषा पैमी, छन्द-बन्ध, चित्र-प्रतीक, अलंकार और लय आदि की गणना की जाती है। ये काव्य के बाह्य परिधान हैं, जो उसकी आत्मा को एक रूप तथा आकार प्रदान करते हैं। परन्तु, उस आत्मा के जभाव में इनका कोई अस्तित्व ही नहीं, ऐसा तो नहीं कहा जा सकता। कारण काव्य का कोई न कोई प्रयोजन तो अवश्य होना ही है, क्योंकि बिना प्रयोजन के जीवन में जीना ही अमम्भव है। हाँ, यह बात दूसरी है कि वह कहाँ तक हमारी दैनन्दिनी में जीने की प्रेरणा देने वाला भव बनता है। अतः कवि या कलाकार की मृष्टि उसके अज्ञान में भी किसी-न-किसी विधेय प्रयोजन को छिपाये रहती है। इस प्रकार स्पष्ट है कि 'कला, कला के लिए वाला सिद्धान्त' मात्र भ्रम की अवस्था है। आशय यह कि जब कवि या साहित्यकार सृजन-साधना में लीन होता है, तब उसकी अन्तः अनुभूति का भावावेश अथवा पर शब्द संगीत के रूप में तरलित होता है। और यह संगीत की तरलता ही जहाँ उस उसके अतिथि गतव्य तक पहुँचा देती है, वहाँ दूसरी ओर मूर्त-सौन्दर्य की भी सृष्टि करती है। यहाँ सौन्दर्य की मूर्तता से मेरा तात्पर्य मूर्तिकार या चित्रकार की नाँव बनाये गये निश्चिन्ताकार के स्थूल रूप या मूर्तीकरण से न होकर एक ऐसे रूपाकार से सम्बन्ध है, जो कवि-अभिव्यक्ति में प्रयुक्त उपकरणों की सहायता से महदय की नावयित्री-श्रुतिभा में कल्पना का सुयोग पाकर खड़ा होता है, जिसमें भले ही पापाप-प्रतिमा-सदृश एक स्थूल संगति न हो, लेकिन मुरर का आकर्षण और रूप का अपूर्व माधुर्य अवश्य विद्यमान रहता है। जोर, यही 'मुन्दर का आकर्षण' तथा 'रूप का माधुर्य' साहित्य में काव्य-रूपों की आचार-भूमिका है। यहाँ यह भी समझ रखना चाहिए कि यद्यपि 'आकर्षण' और 'रूप' दोनों ही बहुत कुछ बाहरी हैं, फिर भी काव्य रूपा को बाहर से लाकर अड़ा हुआ नहीं कहा जा सकता। क्योंकि, ऐसा मान लेने पर तो उनका नाश्वर्य अस्तित्व ही समाप्त हो जायगा, जोकि मूल में उनके अनुभूति के साथ

सम्पृक्त रहने में ही है। अतः कहा जा सकता है कि अनुभूति स्वयं अपनी सफल अभिव्यक्ति के लिए काव्य-रूप ग्रहण कर लेती है। तब साहित्य में काव्य-रूप का तात्पर्य उस स्वरूप से है जो कवि-अनुभूति को सम्प्रेष्य अभिव्यक्ति का सुपरिणाम है।

काव्य या साहित्य की सर्वोपरि विशिष्टता उसके स्रष्टा के आत्म-पक्ष की प्रेषणीयता है। इस प्रेषणीयता (Communicability) का आशय भावों की उस संप्रेषिता से है जो अपने उदय-विन्दु पर कवि-मानस का परिष्कार एवं आत्म-विस्तार करती हुई पुनः पाठक को उसी दिव्यानुभूति में निमग्न कर दे; तभी वह उसे एक बार नहीं, बार-बार पढ़कर भी स्वयं को चिरनूतन आनन्द में रमा हुआ पाता है। पाठक पर इस प्रभाव की सृष्टि के लिए लौजाइनस ने कवि में दो गुणों को अपेक्षित कहा है—एक, मान्य होने के नाते विचार तथा भावों के संतरण-हेतु और द्वितीय, लेखक के नाते; जिसके लिए पुनः तीन विशेषताओं को स्वीकार किया है : शब्द-चित्रों पर अधिकार की क्षमता, वर्णन या आकलन की कुशलता और अंतिम सम्पूर्ण सम्प्रेष्य को इस रूप में प्रस्तुत करने की समर्थता कि समग्रतः वह एक उदात्तता को प्रस्तुत कर दे। अतः कवि को अपने काव्य-प्रेषण की पूर्ण सफलता के लिए, जहाँ जीवन के सूक्ष्म तथ्यों को भलीभांति समझ लेने तथा परस लेने की अपेक्षा है, यहाँ कला की साधना के लिए उन तथ्यों को पाठक तक पहुँचा देने के हेतु सौम्य के मर्म को भी जान लेना अनिवार्य है। कारण कवि का प्रेष्य हवा में उड़कर पाठक तक नहीं पहुँचता, उसे शब्द-शैली, विषय, प्रतीक तथा रूप का सहारा लेना ही पड़ता है, जिनके सामंजस्य से काव्य-रूप का ढाँचा खड़ा होता है; लेकिन, वह कवि-अनुभूति का साथ छोड़कर कदापि नहीं। वस्तुतः, यह रूप ही कवि-अभिव्यक्ति को काव्य का स्वरूप प्रदान करता है, जिसे न छिपाया जा सकता है और न पाठ्य बनाकर नष्ट किया जा सकता है। रूप को नष्ट करने का अर्थ ही है काव्य को नष्ट करना।^१ तब काव्य-रूप के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए न अकेला काव्य का आत्म-पक्ष ही प्रभूत है और न व्यंजना-परिवेश ही पूर्ण। मूल में वह इन दोनों के सुयोग का ही मूर्त व्यापार है। निदान, प्रत्येक अनुभूति को अभिव्यक्ति के द्वार पर लाने के लिए कला के उपकरणों का प्रभय लेना ही पड़ता है; दूसरे शब्दों में इसे 'अपूर्व-वस्तु-निर्माण क्षमा-प्रज्ञा' कहा जा सकता है। ऐसी स्थिति में काव्य-रूप को कवि की साध्य-रूप अनुभूति को अभिव्यक्त करने वाला साधन ही कहना न संगत है और न समीचीन। साध्य-साधन पक्ष की बात ही निस्सन्देह सौंदर्यवाद के सम्बन्ध में धृष्ट रूप से विचार करने पर ही

1. "It is the form of the expression that makes it verse, the form is essential to the very existence of verse, and therefore, it must be maintained : it can neither be concealed nor destroyed in oral interpretation without destroying the verse itself."

—*Oral Interpretation of Forms of Literature*, 181.

कही जा सकती है। और, काव्य-रूप न तो घंटी मात्र है और न छन्द मात्र ही, प्रत्युत उसका शाश्वत दिग्दर्शन तो काव्य की वैधानिक समग्रता में ही होता है, जो उसके अनुभूत्य में असंग नहीं किया जा सकता। इसी कारण साहित्य में काव्य-रूपों का अध्ययन न केवल काव्य के बाह्य रूप और आकार (External form and structure) का ही अध्ययन है अर्थात् उसके आत्मपक्ष का भी किसी-न-किसी विधि निरूपण भी है।

तथ्यतः काव्य में उसका बाह्य मीन्द्रय ही सब कुछ नहीं है। कला का निवास तो आत्मा में है जो शाश्वत है और वही उस पूर्णता (Perfection) प्राप्त होती है। यही पूर्णता काव्य या साहित्य की उद्देश्यी है, जिसकी राज कुशल कवि जीव-मानुषगत ज्ञान परिज्ञान की अनेक परिधियाँ को भावानुभूति के समय काव्य को विभिन्न शैलियों एवं रूपों में सजाकर करता है। यही उसके अनुसन्धान तथा प्रयोगों की कला भूमिका है। लेकिन ये अनुसन्धान तथा प्रयोग विज्ञान के समानार्थी शब्दों से भिन्न हैं। यह ठीक है कि अनुसन्धान कवि की विशिष्टता है। किन्तु इसका तात्पर्य केवल यही है कि वह जो कुछ काव्य के माध्यम से व्यक्त करता है, वह वही सब कुछ नहीं होता जो अब तक कहा जाने के कारण हमारे अनुभूति-पटल पर अवित है, बल्कि, एक ऐसी मौलिकता का निवेदन हुआ होता है, जो हमारे चिराचरित भाव का साम्य पाकर भी सुन्दर के आकर्षण तथा रूप के माधुर्य के कारण न केवल हमारी दृष्टि के लिए आह्ला ही बनता है वरन् प्रेम बनकर सुना भी देता है, हम जिसमें हृवते-सँराते हुए भी आनन्दमग्न हुए रहते हैं। इसी सन्दर्भ में काव्य के दो मुख कार्यों की ओर भी संकेत किया जा सकता है। प्रथम वह ज्ञान, शक्ति और आनन्द के नवीन स्तरों को जन्म देता है और द्वितीय, उन्हें एक-एक स्यात्मक-जन्म में अभिव्यक्त करने की काक्षा प्राप्त करता है जो स्वयं में सौंदर्य तरंग से समुत्पन्न रहती है।¹ इसी सौन्दर्य के कारण कवि का सप्रेम्य पाठक की भावानुभूति में सहज ही समा जाता है। और इसी की मृष्टि के लिए कालगत सामाज्य परिस्थितियों के अनुरूप कवि अपनी अन्तस्थ भाव प्रयोग-शाला में प्रयोगों के लिए सज्जन् होता है। लेकिन ये प्रयोग (Experiments) भाव-गन्त न होकर शैलीगत ही अधिक होते हैं। कारण, भाव तो नित्य और शाश्वत है, उनका रूप तो बहुत कुछ अभिव्यक्ति के स्वरूप पर निर्भर करता है, जो परिवर्तनशील है। यही कारण है कि घंटी प्रत्येक लेखक या कवि की निजी सम्पत्ति है, उसका

1 "The functions of the poetical faculty are twofold by one it creates new materials of knowledge power, and pleasure, by the other it engenders in the mind a desire to reproduce and arrange them according to a certain rhythm and order which may be called the beautiful and the good

अनुकरण नहीं किया जा सकता। परन्तु काव्य-रूप के विधान में शैली (Technique) के अतिरिक्त अन्य भी उपादान होते हैं। फिर भी इतना तो अवश्य स्वीकार्य है कि जब कोई शैली विशेष काव्य-प्रणयन में बहुत काल तक प्रयुक्त होने लगती है, तब निश्चय ही शैली के आधार पर उस काव्य-रूप का नामकरण किया जा सकता है। यथा, हिन्दी का आदिकालीन 'रासौ' काव्य रास-शैली के आधार पर ही प्रणीत काव्य है।

काव्य-रूप के निर्माण में कवि या साहित्यकार की युगीन परिस्थितियों का भी बहुत कुछ हाथ रहता है। कारण, उसकी भावानुभूति का स्तर उन्हीं के अनुरूप बनता है और तदुपरि, सृजन-क्षणों में अभिव्यक्ति का स्वरूप भी उन्हीं पर निर्भर करता है। महाकाव्य के उद्गमन के लिए बाह्य-संसार की कोई उदात्त-घटना ही कवि की रागमयी कल्पना को उद्बलित करती है, और जय जीवन के किसी लघु-अंश को चित्रित करने की उसकी उत्कंठा जाग्रत होती है, तब खण्ड-काव्य का जन्म होता है तथा वैयक्तिक रागवृत्ति के उच्छसन से प्रणीत-काव्य स्फुटित होता है। आशय यह कि अनुभूति के प्रेरणा-सूत्र एवं स्वरूप के अनुरूप चित्तवृत्ति अभिव्यक्ति का मार्ग ढूँढ़ लेती है। यह अभिव्यक्ति युग के समान्तर तो होती ही है, साथ ही उस संस्कृति की ओर भी संकेत करती है, जिसके प्रवर्तित स्वरूप के साथ काव्य-रूपों में भी परिवर्तन होता रहता है। लेकिन इस परिवर्तनशीलता में भी कवि का कथ्य सहज ही विनष्ट नहीं हो जाता। आज युगों के अनन्तर भी आदि कवि का करुणा-विगलित श्लोक तथा कालिदास के यक्ष की विरहंशक्तियाँ तदवत् प्राण्य हैं। क्यों? इसका उत्तर यही है कि काव्य-रूप मूल में केवल बदलते कला-पक्ष का ही परिचायक नहीं, प्रत्युत अनुभूति के सौष्ठव से भी संयुक्त रहता है। तब कहा जा सकता है कि काव्य-रूप काव्य का वह साँचा है, जिसमें कवि की आत्मा अभिन्न होकर चिरन्तर उपविष्ट रहती है। वह इस सचि को जिस क्रम में तैयार कर अपने अभिप्रेत को ध्याप्त करता है, पाठक उसके विपरीत क्रम में उसे ग्रहण करता है। इस प्रकार काव्य-रूप के एक ओर स्वयं कवि और दूसरी ओर पाठक होता है। अतः स्पष्ट है कि काव्य-रूप के निर्माण में कवि की मनोवृत्ति का बहुत कुछ हाथ होता है, तो समाज में जीवन के प्रति बदलते दृष्टिपथ, अनुभूति के ग्रहण के विधान एवं विस्तार और युग की समवेत चित्तवृत्ति भी उसके परिवर्तन के कारण (Factor) होते हैं। इसी युगीन चित्तवृत्ति के कारण आज का वर्तमान प्रयोगवादी-कवि न तो भावना के उस स्तर को स्वीकार करता है और न उसकी संगीतमय अभिव्यक्ति के आधार को, जो वियत्त शताब्दी में काव्य-रूप का विधान करते रहे हैं। वह युग के साथ अपेक्षाकृत बुद्धिवादी अधिक है। तभी उसके निमित्त काव्य-रूप तदनुरूप हृदय के मर्म से दूर प्रज्ञा (Reasoning) के अधिक निकट हैं। वह अपने कथ्य को संक्षेप में तथा सांकेतिक रूप में कहने का अभ्यासी है। इसके लिए वह पुरे-अपुरे वाक्य, विराम-चिह्न आदि का प्रयोग करता है, जो उसके विम्बात्मक काव्य-रूप के अवयव कहे जा सकते हैं। यह विम्ब-विधान

अधुनातम काव्य की सर्वोपरि विशेषता है। ये विभिन्न कवि के मानसिक-स्थानों (Moods) तथा स्तरों का व्यक्त करने में अधिक साक्षर हैं। ज्ञाय यह कि आज जैसे अनुभूति के स्तर मानसिक-स्वाधार (Mental activity) के अंग बन गये हैं, उनकी अभिव्यक्ति भी उसी भाँति न असंसारमयी है, न सामान्य। प्रेरणा तथा अनुभूति के स्वरूप की भिन्नता बाह्यव्यक्ति में भी भिन्नता ला देती है। फलतः अन्तर्गत काव्य रूपा की सृष्टि होती है। वारण, काव्य रूपा के आधार और मूल दाना निम्न भिन्न होने हैं। एक ही मन्त्र-य बाह्य परिस्थितियों में होता है और दूसरे का बहिर् न अन्त करण में। इन्हीं के कारण काव्य रूपा के अनन्त भेद-अभेद हो जाते हैं, जो स्वयं में स्वतन्त्र विवेचन का विषय है।

निम्न यह है कि साहित्य में काव्य-रूपा का तात्पर्य कवि की भावानुभूति के उस अभिव्यक्त प्रकार में है जिसमें उनकी मँली का व्यक्तित्व तो होता ही है, साथ ही छन्द (Meter) और मगोन का लय तथा उस अनुभूति की अत्यधिक प्रेय्य एवं बाह्य बनाने के असंसार का भी साम्य रहता है। अतः भाषा मँली, छन्द-बन्ध, लय और अनन्तर आदि बला के नष्टयोगी उपादान उसके विविध अवयव बने जा सकते हैं। 'चिन्तन वस्तुतः काव्य रूपा के अध्ययन के समय इन्हीं की पृथक्-पृथक् विवेचना कर दना हो प्रभूत नहीं प्रत्युत भावानुभूति के साथ उनके साम्य की इस प्रकार स्थिति बँटाना भी परमापेक्षित है जो कवि अनिष्टित की पाठक के लिये सहज बाह्य बना देती है। इस अवस्था में इस न तो अनुभूति से पृथक् करके समझा जा सकता है और न किसी एक अंग में दानकर नियमों के अनुबन्धन में बाँधा जा सकता है। क्योंकि इसके तो काव्य रूपा के भौतिक विचार की प्रति ही अवलम्ब हो जायगी। वस्तुतः रूप (Form) पर विचार करते समय दो घट्ट समझ आते हैं—एक, पद (Matter) और दूसरा, अवयव (Content)। प्रथम में यह उसका बाह्य किन्तु अस्थायी संयोजन है और द्वितीय में उस अर्थ का छोटक है जो अपने आचार के साथ संयुक्त रहता है।^१ यहाँ यह आकार अभिव्यक्ति का ही प्रतिफलन है और अवयव कवि-अर्थ का छोटक। अतः, अन्त में काव्य रूप अभिव्यक्ति के उस समग्र रूप का परिचायक है जो अनुभूति में पृथक् होकर विस्तार एवं तथ्यहीन हो

- 1 "The word 'form' has normally two complementary terms matter and content, and it perhaps makes some distinction whether we think of form as a shaping principle or as a containing one. As shaping principle, it may be thought of as narrative, organising temporally. As Containing principle it may be thought of as meaning, holding the poem together in a simultaneous structure (*Anatomy of Criticism*, p 83)

जाता है । दूसरे शब्दों में अनुभूति के संस्पर्श से जिसमें एक प्राण-संजीवनी का संचार होने लगता है और विच्छिन्न होने पर वह कोरा कंकाल-मात्र ही रह जाता है । सारांश यह है कि साहित्य में काव्य-रूप कवि के अनुभूत्य एवं अभिव्यक्त के सम्मिश्रण का ही मूर्त-स्वरूप है ।

दुःसान्त-सुसान्त * एक समीक्षात्मक अध्ययन

प्रो० मोहनबत्सभ शर्मा

आश्चर्य पाश्चात्य रूपों की रंगा इरी क्या नाटका म, क्या चित्रपट नाट्यो म क्या थियेटरिया (रडियो रूपक) म, सबस दुःसान्त या विषादान्त का प्रचलन बढ़ रहा है। प्रत्येक रूपक का एक फन या उद्देश्य रहता है, नायक (प्रधान-पात्र) उस फन की प्राप्ति की ओर अग्रसर होता है, उसका मार्ग म अनन्त बाधाएँ आती हैं, यदि वह इन बाधाओं को पार कर अपना उद्देश्य मिट्ट कर ले म समय होता है, तो हम उस रूपक का 'सुसान्त' कहते हैं। पर अभी-अभी ऐसा भी होता है कि बार-बार प्रयत्न करने पर भी उन बाधाओं का सन्तरोपक सामना न कर सकने के कारण उस फन प्राप्ति नहीं होता अथवा उद्देश्य की मिट्टि व पूर्व ही उसकी जीवन-सीमा समाप्त हो जाती है। ऐसी स्थिति म सामाजिक का हृदय पात्र के प्रति विषाद से भर जाता है। ऐसे रूपक का दुःसान्त कहते हैं। यदि नायक या नायिका म भी किसी एक की मृत्यु हो जाय, अथवा दाता का मित्र ही न हो सके तो वह रूपक भी 'दुःसान्त' ही कहा जायगा। रूपक के प्रत्येक पात्र के प्रति सामाजिक की सहानुभूति नहीं होती। प्रत्येक की मृत्यु या असफलता म सामाजिकों का बाद दुःख नहीं होता। प्रतिनायक या पतनायक की मृत्यु या असफलता म सामाजिक प्रसन्न ही होता है। इस कारण 'जयजय के वध अथवा दुराजन के उच्छेद' पर कोई दुःखी नहीं होता। इस कोटि के नाटक सुसान्त ही कह जायग। इसके ठीक विपरीत यदि निर्वासिता साता के साथ राम का पुनर्मिलन न दिखाया जाय तो सामाजिक का हृदय अन्तर्बेदना से भर जायगा। इस प्रकार के नाटक 'दुःसान्त' माने जायेंगे।

भारत में दुःसान्त का अभाव

भारत के प्राचीन रूपों म सुसान्त-दुःसान्त जैसे भेद का अस्तित्व ही नहीं था। सांसारिक दृष्टि से नाटक का अन्त सुख म हो करना अच्छा समझा जाता था। भारत बादबवाद का पुरातन रहा है, इसलिए दुःसान्त, विषोषान्त या विषादान्त

काव्यों (दृश्य और श्रव्य दोनों) की रचना करना यहाँ वर्जित है, भारतीय परम्परा के अनुसार नायक आदर्श होना चाहिए। अतः उस आदर्श का अन्त दुःखमय या अर्मगलमय करना प्रभाव की दृष्टि से अनुचित समझा जाता रहा है। अतः यह प्रश्न ही नहीं उठता था कि अमुक काव्य या नाटक दुःखान्त है, अमुक सुखान्त। इसी सिद्धान्त का पालन करने के लिए भवभूति ने प्रख्यात वस्तु में परिवर्तन कर उत्तर-रामचरित में राम और सीता के पुनर्मिलन का दृश्य दिखाकर दुःखान्त कथावस्तु से भी कथावस्तु से भी सुखान्त नाटक की सृष्टि की है। भारतीय नाट्यशास्त्र के नियमों के अनुसार 'अभिमन्यु-वध' जैसे नाटक की रचना नहीं की जा सकती; अभिमन्यु की वीरता दिखाने के लिए जो नाटक लिखा जायगा उसका अन्त अभिमन्यु के वध में कारजभूत जयद्रथ के वध में ही करना उचित समझा जायगा और उसका नाम 'जयद्रथ-वध' रखना ही उपयुक्त समझा जायगा।

हिन्दी में इधर कुछ ऐसे नाटकों की सृष्टि हुई है जो न सुखान्त ही कहे जा सकते हैं, न दुःखान्त ही। नाटककार पाश्चात्य प्रभाव में आकर अपने नाटक को विपादान्त बनाना चाहता है; परन्तु भारतीय परिपाटी का उल्लंघन करने का साहस वह अपने में नहीं पाता। इसलिए वह उन्हें पूर्णतया विपादान्त होने से बचा लेता है। प्रसाद के स्कन्दगुप्त नाटक को ही लीजिए। ऐसा प्रतीत होता है वे इस नाटक को विमोघान्त ही बनाना चाहते थे; पर सहसा भारतीय परिपाटी का उल्लंघन ज कर सकने के कारण उन्होंने इसे दुःखान्त होखे-हीते भी बचा लिया है। उद्देश्य की दृष्टि से तो स्कन्दगुप्त नाटक सुखान्त ही है, क्योंकि देश विदेशी हूणों एवं शकों से मुक्त हो जाता है। किन्तु उद्देश्य को छोड़कर और किसी भी दृष्टि से इसे सुखान्त नहीं कहा जा सकता। नाटक की घटनाएँ अन्तर्द्वन्द्व से मुक्त एवं मरणोन्मुख होती जाती हैं। अन्त में इस विपादान्तता को शब्दजाल से छिपाने की चेष्टा मात्र की गई है। यह सही है कि नायक या नायिका की मृत्यु नहीं होती; पर नाटक के अन्त में दर्शक या पाठक एक विपादपूर्ण भारी हृदय को लेकर लौटते हैं। नाटक के अधिकांश पात्रों की मृत्यु हो जाती है। कुमारगुप्त, गोविन्दगुप्त, बन्धुवर्मा, पृथ्वीसेन, आदि सभी मृत्यु को प्राप्त हो जाते हैं। देवकी देवी पुत्र के वियोग में प्राण त्याग बेती है। रामा पगली हो जाती है। संक्षेप में नाटक के जिन पात्रों से हमारी सहानुभूति है वे सब या तो मर जाते हैं या दुःख भोगते हैं। इनमें अधिकांश की मृत्यु एक शुभ कार्य के निमित्त—भारत को विदेशियों के पंजे से मुक्त करने के लिए—हुई है। अतः भारतीय परम्परा के अनुसार इनकी वीरोचित मुक्ति पर हमें दुःख नहीं होता। किन्तु प्रचलित पात्र स्कन्दगुप्त के मुख पर, आदि से लेकर अन्त तक, आनन्द या सन्तोष की झलक नहीं दिखाई देती। वह विपत्तिपूर्ण जीवन व्यतीत करता है। अपने प्रेम में वह सफल नहीं हुआ। बेचारे के अन्तःकरण का आलिंगन करके न विजया रो सक्ती न देवसेना। वह आजन्म कुमार रहता है। राज्य पाकर भी उसे अपने विद्रोहियों के

प्रति उत्सर्ग कर देता है। दुष्ट पात्रों का जंसा दण्ड मिलना चाहिए था यंसा नही मिलता। पाठक हृदय को टटोलना है पर उस शान्ति नहीं मिलती। नाटक का एक उद्देश्य तो मित्रि अवश्य ही जाना है। परन्तु नाटक का एक गोण उद्देश्य भी है— नायक-नायिका का मिलन। विजया का उन्मुक्त प्रेम स्वदगुप्त था नहीं मरा। देवसना का प्रेम अपनी भूल और उसके ज्ञानाभिमान व कारण बह री बँटा। यद्यपि देवसना की मृत्यु न हानि में विषाद की सम्भोरता इसमें गी जान पायी, तथापि नाटक का काह भी पात्र मुरी नही दियाई देता। नाटक का प्रारम्भ ही उत्साममयी देवसना विषादमयी बनकर जीवन का नावी मुक्त एवं आकाशा में बिदा' सती है। नायक स्वदगुप्त स्वभाव और अवस्था' रह जाता है अतः हम इस मुघात का कह। इस ममस्त दुष्ट का सम्भव ने आप्यात्मिकता का आवरण में निरोहित करने का प्रयत्न किया है। स्वदगुप्त और देवसना का विवाह नहीं हो पाया, किन्तु दोनों अपनी स्थिति से एक प्रकार से सन्तुष्ट हो गये और नाटक के अन्त तक हम एवं शान्तिपूर्ण वातावरण में पहुँच जाते हैं। कारण बोझ घमे का प्रभाव यदि स अन्त तक नाटक में है। आप्यात्मिक शान्ति बोझ प्रेम का उद्देश्य है और नाटक का अन्त होना-होने इस उद्देश्य की प्राप्ति हो जाती है। नाटक का अन्त में देवसना की उक्ति 'अस्त वाक्य' के रूप की है। इस उक्ति को मुघान्तता का ही रूप कहा जा सकता है। वस्तुतः प्रसाद ने दुःखान्त बनाने-बनाते भी इस आशय-न्त-ना बना दिया है, इसी शान्ति की प्रधानता के कारण कुछ विद्वान् इस प्रकार के अन्त को 'प्रसादान्त' कहते हैं। और, चाहे विषादांत के विरोध में हो, चाहे इसलिए कि इस प्रकार के प्रयोग सर्वप्रथम प्रसाद' न ही निय है—आज इस प्रकार का नाटका को 'प्रसादान्त' कहने की प्रथा चल पड़ी है।

दुःखान्त और 'मुघात' शब्द क्रमशः अंग्रेजी के 'ट्रैजडी' (Tragedy) और 'कौमेडी' (Comedy) के पर्याय के रूप में ग्रहण किए जाते हैं। पर इन शब्दों के वास्तविक आविष्कारता 'अरस्तू के अनुसार 'त्रासद' और 'कौमेडी' का अर्थ 'मुघान्त' या 'दुःखान्त' नहीं है। अरस्तू का मत है 'त्रासद' में सामान्य जीवन के आदर्श से ऊँचे आचरण का अनुकरण किया जाता है और 'कौमेडी' में निम्न आदर्श का।^१ 'त्रासद'

१ 'प्रसादस्तु प्रसन्नता' (अमरकोश १)

२ कुछ विद्वान् अंग्रेजी के 'ट्रैजडी' और 'कौमेडी' के लिए इन्हीं शब्दों के अनुकरण पर 'त्रासद' और 'कौमेडी' का प्रयोग करते हैं। परन्तु इन शब्दों के अन्त में दो का ईकार निरवक है। त्रासद और कौमेडी शब्द ध्याकरण सम्मत तो हैं ही, अथ ही दृष्टि से भी ट्रैजडी और कौमेडी के पर्याप्त निकट हैं।

३ the aim of comedy being to exhibit men worse than we find them, that of tragedy, better (Poetics I II)

में देवी-देवताओं की या महापुरुषों की कीर्ति गाते हैं। 'कामद' में धुत्र तथा कुत्सित मनुष्यों पर व्यंग्य करते हुए सामाजिक एवं राजनीतिक बुराइयों का उपहास किया जाता है।

कामद कामेडी

विकास की दृष्टि से 'कामद' का उद्भव 'नाटक' के पूर्व बताया जाता है। किन्तु नाटक की एक साधारण कोटि में इसकी गणना होने के कारण पाश्चात्य आचार्यों ने कामद के निश्चित स्वरूप के सम्बन्ध में अधिक विवेचन ही नहीं किया है। सामान्यतः 'कामद' जीवन के निम्नस्तर की अभिव्यक्ति है और उसका उद्देश्य सामाजिक का मनोरंजन मात्र है। 'प्लेटो' के अनुसार जब समाज अथवा किसी मानवी क्षेत्र में हमारे पड़ोसी अथवा अन्य व्यक्तियों के अहंकार की विफलता या उनकी हेठी प्रमाणित हो जाती है तो इससे हमें व्यस्य होती आने लगती है। इस हेँसी का मूल आधार हमारा व्यक्तिगत गर्व, ज्ञान अथवा किसी प्रकार की श्रेष्ठता की भावना है। अहंकार और पाखण्ड का भण्डाफोड़ ही 'कामद' का सहज तत्त्व है। सामाजिक एवं राजनीतिक बुराइयों के उपहास द्वारा इनका उन्मूलन ही कामद का प्रधान उद्देश्य है। 'कामद' के विषय में विस्तार से लिखने की प्रतिज्ञा करने पर भी 'अरस्तू' ने इस सम्बन्ध में विशेष नहीं लिखा है, फिर भी इस सम्बन्ध में हम जो कुछ जानते हैं वह अरस्तू से ही। 'कामद' में समाज के धुत्र पात्रों के भड़े घृणित अथवा उपहासस्पद कार्यों का अनुकरण होता है। ये कार्य किसी दोष अथवा शारीरिक कुरूपता से ही सम्बद्ध होते हैं और उनके द्वारा किसी को भी दुःख अथवा पीड़ा का अनुभव नहीं होता, न किसी का अमंगल ही होता है।^१ जीवन के गम्भीर विषयों के विवेचन को इसमें स्थान नहीं। संक्षेप में पात्रों की शारीरिक कुरूपता अथवा हास्यापव कार्य द्वारा पीड़ा-हीन दुःख-रहित हास्य का प्रसार ही, अरस्तू को अनुसार, 'कामद' की मुख्य विशेषता है और जीवन में किसी भी भावना की अति को मिटाकर उसमें संतुलन बनाये रखना इसका उद्देश्य है। 'कामद' नाटक सदा सुखान्त ही होते हैं, इसलिए हिन्दी में सम्भवतः 'सुखान्त' को 'कामद' का पर्याय मान लिया गया है।^२

1. "Comedy is an imitation of bad characters; bad, not with respect to every sort of vice, but to the ridiculous only, as being a species of turpitude or deformity; since it may be defined to be a fault of deformity of such a sort as neither painful nor destructive". (Poetics, I-ii)

२. अरस्तू के बताये हुए लक्षणों के अनुसार 'कामद' भारतीय प्रहसन से मिलता-जुलता (श्रेय अगले पृष्ठ पर)

त्रासद (ट्रेजेडी)

यूनान में 'कामद' नाटका की अपथा 'त्रासद' नाटक विशेष लोकप्रिय हुए और इसी में उनका पर्याप्त उत्कृष्ट भी हुआ। जस्तू ने 'त्रासद' को काव्य का उत्कृष्टतम रूप माना है, जहाँ उसने अपने 'काव्यशास्त्र' (Poetics) के दूसरे मण्ड में 'त्रासद' का वर्णन आत्यन्त विस्तार से किया है। आरम्भ में ही 'त्रासद' की परिभाषा है

" 'त्रासद' रम्यत्व पर किसी मन्मीर महत्त्वपूर्ण एवं किसी समग्र कार्य का अनुकरण है जो एका समुचित मोमा के अन्दर हो, जो अलङ्कृत भाषा के माध्यम से सुन्दर एवं आनन्ददायी बनकर त्रास (Terror) और कदगा (Pity) के संचार से हमारे मनोविकास का सुधार एवं परिष्कार करने में समर्थ हो।"¹

इस परिभाषा के स्पष्ट तीन बिधा लिये जा सकते हैं—'त्रासद' का विषय, स्वरूप और उद्देश्य।

काव्यशास्त्र के समान ही 'त्रासद' में जीवन के सम्भव एवं सार्वभौम सत्य का, जीवन के सुख-दुःख का, अनुकरण जाना है। किन्तु 'त्रासद' में जीवन के मन्मीर एवं महत्त्वपूर्ण कार्यों का ही अनुकरण होता है—कामद के सामान क्षुब्ध एवं हास्यपूर्ण कार्यों का नहीं, 'त्रासद' जीवन के उच्चस्तर की ही अभिव्यक्ति है²—कामद के सामान निम्नस्तर की नहीं। इसलिए 'त्रासद' का नायक सदा उच्चकुलालय एवं असाधारण व्यक्ति होता है और उसी का दुर्भाग्य या विनाश त्रासद का विषय होता है। महाकाव्य के समान 'त्रासद' का पाठ नहीं जाना, बरन् रम्यत्व पर इसका अभिनय किया जाता है। इसलिए यहाँ जीवन का अनुकरण महाकाव्य के समान विवरणालम्बक नहीं

(शेष पिछले पृष्ठ का)

है। 'ग्रहसन' की बधावस्तु कल्पित होती है। कल्पित निम्न लोगों का चरित्र समाज के सामने लाना ही उसका मुख्य उद्देश्य होता है। इसीलिए पाखंडी, सन्यासी, पुरोहित आदि इसके नायक होते हैं और हास्य रस इसमें प्रधान होता है।

- 1 "Tragedy is an imitation of some action that is important, entire and of a proper magnitude—by language, embellished and rendered pleasurable, effecting through pity and terror the correction and refinement of such passions" (Poetics - I-ii)
- 2 "Tragedy is an imitation of what is best" (Poetics II-xi)

होता—दृश्यात्मक होता है।^१ 'त्रासद' एक समय कार्य का ही अनुकरण नहीं, वरन् ऐसे कार्यों का अनुकरण है जो त्रास (टैरर) और करुणा (पिटी) का संचार करे।^२ त्रास और करुणा के भावों के संचार से मानवी भावों की अति का परिमार्जन कर, उनमें सामंजस्य स्थापित कर, मानव-चरित्र का संशोधन ही 'त्रासद' का मुख्य उद्देश्य है और उसका विशिष्ट लक्षण भी।

त्रास और करुणा के विषम भाव मानव को सर्वाधिक कष्टप्रद होते हैं। त्रास के संचार से मानव, मानव नहीं रहता और करुणा भी उसे निस्तेज और विह्वल बनाकर पुरुषार्थहीन कर देती है। 'त्रासद' द्वारा सामाजिक के हृदय में इन भावों का प्रसार अत्यन्त तीव्रगति से होता है और उसके भाव-संसार में खलवली मच जाती है। धीरे-धीरे इन भावों की अति का परिमार्जन होकर एक समतुलन पैदा हो जाता है और लौकिक नैतिकता का प्रकाश दिखाई देने लगता है। यह ठीक उसी प्रकार होता है जिस प्रकार विवेचन के उपरान्त शरीर-शुद्धि से मन हलका और स्फूर्तिमान प्रतीत होता है, अथवा तूफान के पश्चात् कोई झूबते-झूबते बचकर किनारे लग जाय तो उसे एक विचित्र शान्ति का-सा अनुभव होने लगता है।

'त्रासद' को निर्दोष बनाने के लिए उसकी कथावस्तु साधारण न होकर, जटिल होनी चाहिए। सामाजिक में त्रास और करुणा का संचार करने वाले कार्यों का अनुकरण 'त्रासद' की विशिष्टता है। इसके लिए यह आवश्यक है कि भाग्य-विपर्यय समृद्धि से विपत्ति की ओर दिखाया जाय, न कि विपत्ति से समृद्धि की ओर। यह विपत्ति दुर्गुण या दुर्व्यसन का परिणाम न होकर पाप की मानसिक दुर्बलता का परिणाम हो और इसका सम्बन्ध असत् पाप न होकर अपेक्षाकृत सत्पाप से हो। अतः इस कार्य के लिए तीन प्रकार की परिस्थितियों की सम्भावना की जा सकती है—

(१) श्रेष्ठ और सच्चरित्र व्यक्ति को अपने सुख के संसार से हटाकर दुःख के गर्त में गिरा देने से न त्रास उपजेगा न करुणा ही, प्रत्युत् इससे तो ईश्वरीय शक्ति के प्रति विद्रोह और धृणा का ही आविर्भाव होगा और ऐसी कथा सामाजिक को शुष्य एवं स्तब्ध कर देगी।

(२) इससे ठीक विपरीत दुश्चरित्र व्यक्ति को सुख के संसार में प्रतिष्ठित

1. ".....in the way, not of narration, but of action."

(Poetics : II-i.)

2. "But tragedy is an imitation, not only of a complete action, but also of an action exciting terror and pity." (Poetics : II-vii.)

कर देने में न त्रास का संचार हो सकेगा न कृपा का ही। दुश्चरित्र के मुखक नैतिक सन्तोष की भावना भी न आ सकेगी, मच पूछा जाय तो 'त्रासद' का एव भी तक्षण न होन में यह परिस्थिति 'त्रासद' के स्वरूपक सचमा विपरीत है।

(३) 'त्रासद' में अत्यन्त अधम और दुश्चरित्र व्यक्ति का अधपतन भी नहीं दिखलाना चाहिए। इस प्रकार के चरित्र में नैतिक भावना की गुट्टि भले ही हो जाय, पर त्रास और कृपा का संचार न हो सकना। अतः यह परिस्थिति भी 'त्रासद' के अनुकूल नहीं बही जा सकती।

हमारे मन में त्रास की भावना तभी आती है, जब बिपत्ति किसी हमारे सहज व्यक्ति पर हो आ पड़ती है और कृपा बही उत्पन्न होती है जहाँ बिपत्ति किसी ऐसे व्यक्ति पर ही आती है जिस पर नहीं जानी चाहिए थी। दुर्घोषन व उत्तम और जयद्रथ के वध पर सामाजिक के मन में नैतिक गुणि भले ही न हो, परन्तु त्रास और कृपा का संचार तो नहीं हो सकता। इसलिए उपयुक्त तीनों परिस्थितियों से नाटककार के ध्येय की पूर्ति न हो सकेगी। वास्तव में सामाजिक में कृपा का संचार करने के लिए किसी ऐसे चरित्र की मृष्टि करनी होती है जो दोनों सीमाओं की मध्यवर्ती हो। वह व्यक्ति न तो निमिष्ट गुणवाली नान विवकी, न दुश्चरित्र और अधम हो। उसका समृद्ध और यशस्वी होना भी आवश्यक है। ऐसा पात्र जब किसी नैतिक दुबलता या असमता के कारण दुःख सहन करे और आपत्ति का शिकार बन जाये तब हमारे मन में उसके प्रति त्रास या कृपा का संचार होता है। पर जब उसकी दुश्चरित्रता या अधमता व कारण उस पर बिपत्ति आती है तब ऐसा नहीं होता। नायक का सामाजिक स्तर भी सामान्य से उच्च वर्ग का होना चाहिए, क्योंकि सामान्य से थोड़ा बग के व्यक्तियों का दुर्भाग्य अथवा उन पर पड़ती हुई बिपत्ति को देखकर हमारा हृदय कृपा से पसीज उठता है और त्रास का प्रसार भी तभी गहरा होता है। 'त्रासद' के सिद्धान्त का मुख्य अर्थ है नायक का मानसिक अथवा बौद्धिक दोष। 'त्रासद' या दुस्त्वान्त की भावना का मूल आधार ही यही है। दुष्ट और भ्रष्ट व्यक्ति 'त्रासद' के नायक नहीं हो सकते।

अरस्तू ने प्रभाव की दृष्टि से सबसे अधिक त्रास देने वाली या कृपा उपजाने वाली घटनाओं पर भी विचार किया है। यदि एक शत्रु दूसरे शत्रु का वध कर डाले, अथवा एक उदासीन व्यक्ति दूसरे उदासीन व्यक्ति की हत्या कर डाले तो इसमें कृपा उत्पन्न करने की कोई बात नहीं है। किन्तु जब उद्वेगजनक घटनाएँ दो अत्यन्त निकट सम्बन्धियों में होती हैं तब इनका प्रभाव अत्यन्त बम्भीर होता है। उदाहरण के लिए, एक भाई दूसरे भाई को, पुत्र पिता या माता को, अथवा इसके विपरीत पिता या माता पुत्र की जान वूसकर, या अनजान में, या परिस्थितियों से विवश होकर हत्या कर

बैठे तो प्रभाव की दृष्टि से इस प्रकार की घटनाएँ 'आसद' के लिए बहुत उपयुक्त समझी जायेंगी।

त्रिविध 'आसद'

'आसद' तीन प्रकार के होते हैं :

(१) जिस नाटक में सत्पुरुष के प्रयत्नों का परिणाम सुखद होता है वह निम्न कोटि का 'आसद' समझा जाता है, क्योंकि इस में आस और करुणा के प्रसार द्वारा भावों के परिष्कार का प्रश्न ही नहीं उठता और इसलिए यहाँ विवेचन का सिद्धान्त लागू नहीं होता। वस्तुतः इस प्रकार का नाटक 'आसद' की कोटि में ही नहीं आ सकता।

(२) जिस नाटक में किसी सत्पुरुष के प्रयत्नों का, उसी की निजी भूल या भ्रष्टि के कारण, दुःखद अन्त हो वह द्वितीय कोटि का 'आसद' होता है।

सत्पुरुष का दुःखद अन्त हमारे मन में आस और करुणा का प्रसार कर हमारे चरित्र का संस्कार करता है। अंग्रेजी साहित्य में इस प्रकार के 'आसद' का बड़ा मान और महत्त्व है। शेक्सपीयर अपने आसदों के लिए ही प्रसिद्ध है। भारतीय परम्परा में इस प्रकार के आसदों की रचना करना ही वर्ण्य है। पर पापचाल जगत् यथार्थ-वादी है। वे लोग यह नहीं मानते कि जीवन में सदा सत्य की ही विजय होती है। और प्रायः यही देखने में आता है कि भले मनुष्य संसार में दुःख भोगते हैं, बुरे आनन्द उड़ाते हैं। अतः यथार्थवादी दृष्टिकोण से प्रायः सत का अन्त दुःख में ही दिखाया जाता है पर भलाई का अन्त बुराई ही हो यह भी अनिवार्य नहीं। दूसरे, यदि सामान्य जिक्र मनोरंजन के लिए नाटक देखने जाकर वहाँ भी भलाई की जगह बुराई ही देखेगा तो संसार में भला रहने की चेष्टा ही कौन करेगा। इसलिए भारतीय नाट्य-शास्त्र की दृष्टि से इस प्रकार के 'आसद' या दुःखान्त नाटकों की रचना करना उचित नहीं समझा जाता।

(३) तीसरे प्रकार के 'आसद' वे होते हैं जहाँ सत्पुरुष को अपने प्रयत्नों में बराबर बाधा और विरोध का सामना करना पड़ता है, नायक स्वयं, और सामाजिक भी, निरन्तर दुःखद अन्त की कल्पना करते हैं, किन्तु चरम सीमा तक पहुँचते ही ही सहसा स्थिति बदल जाती है, नायक अपने प्रयत्नों में सफल हो जाता है और नाटक दुःखान्त होते-होते बच जाता है। नाटक भर में करुणा का स्रोत व्याप्त रहता है। अन्तिम क्षण में एक ऐसा आकस्मिक मोड़ आ जाता है कि दुःखदता सुखदता

में बचन जाती है। अस्तु इसे उत्तम कोटि का नासद^१ बतलाता है। इस दृष्टि से ता भारतीय परम्परा के अधिनाम रूपक उत्तम कोटि के नासदों में गिन जा सकता है। उत्तररामचरित में निरन्तर कृष्ण की घारा बहती रहती है। वह कृष्ण ऐसा है कि पत्थर भी पिघल जाते हैं और बज्र का हृदय भी फटने लगता है।^२ सामाजिक नाटक के सुखद अंत की कल्पना भी नहीं कर सकता। पर सहसा दुःख की यकनिका की चीर कर जब वह मुख के वातावरण में आ जाता है तब उसका चित्त खिन्न उठता है और वह सत् के प्रति आस्थावान् हो जाता है।

नासद^३ से आनन्द क्यों ?

श्रम या कृष्ण के भावों के संचार से सामाजिक को आनन्द क्या प्राप्त होता है। इस सम्बन्ध में पाश्चात्य विद्वानों ने समय-समय पर विचार किया है। एक मत के अनुसार नासद^४ (वाक्य या नाटक) जीवन का अनुकरण होता है और प्रत्येक प्रकार के अनुकरण से हम आनन्द मितता हैं। पर यह बात तो कवन नासद^५ के ही नहीं सभी नर्तन कलाओं के सम्बन्ध में कही जा सकती है। दूसरे मत के अनुसार कृष्ण से हम इसलिए आनन्द मितता हैं कि इसका अनुभव कर हम कष्ट का निवारण कर सकते हैं। परन्तु न तो रामच के पात्रों के कष्टों का निवारण किया जा सकता है न वाक्य के पात्रों के कष्टों का ही। अतः ये दोनों सिद्धान्त अभाय हैं। उसका उत्तर हम मिलता है अरस्तू के कथामिस के सिद्धान्त से। प्लेटो का कहना था कि कविता से भावों का मनुस्मरण नष्ट हो जाने के कारण मानसिक विकृति आ जाता है। इस आरोप का निराकरण करने के लिए अरस्तू ने जिस विरेचन सिद्धान्त या कथामिस के सिद्धान्त^६ (Theory of Katharsis) का प्रतिपादन किया उसका माराग इस प्रकार है।

✓ विरेचन या कथामिस का सिद्धान्त

श्रम करना आदि भाव प्रत्येक मानव के अन्तःकरण में बीज रूप से रहते हैं, लौकिक दृष्टि से ये दुःखदायक हैं परन्तु वाक्य या नाटक के द्वारा उद्दीप्त होने पर सामाजिक के हृदय में इन भावों का जा उद्गार होता है उससे इनका दुःखद तत्त्व बह जाता है इस प्रकार श्रम का ज्ञान पर उनमें केवल सुखद तत्त्व मात्र शेष रह जाता है। जिस प्रकार विरेचन का जीर्ण लेने पर संचित विकार निकल जाने से शरीर हलका और स्वस्थ हो जाता है ठीक उसी प्रकार मानसिक जगत में भी कृष्णादि उद्गार से अन्तःकरण शुद्ध हो जाता है और निर्विकार मन आनन्दमय हो

१ 'अपि चावा रोक्षित्यपि वलति वज्रस्य हृदयम्।' (उत्तररामचरित)

जाता है। यह संशोधन या विरेचन काव्य या नाटक के संसार में ही सम्भव है वास्तविक जगत् में नहीं। लोक में कष्टना और भय के भाव व्यक्तिगत कष्टों को देखकर उत्पन्न होते हैं और प्रेक्षक के साथ भी इनका प्रत्यक्ष सम्बन्ध हो सकता है। अतः इनसे कष्ट ही होता है। परन्तु काव्य या नाटक में पाठक या सामाजिक से इनका कोई भी प्रत्यक्ष या परोक्ष सम्बन्ध न होने से इनके द्वारा दुःख की सम्भावना ही नहीं।

साधारणीकरण का सिद्धान्त

“कसणादि से हमें आनन्द क्यों प्राप्त होता है”, इस सम्बन्ध में भारतीय साहित्य-शास्त्र ने भी पर्याप्त उद्घापोह किया गया है। ‘विरेचन का सिद्धान्त’ दुःखादि में भी सुखात्मकता का अंशतः समाधान अवश्य कर सकता है, पर पूर्णतः समाधान के लिए हमें भरत के रस-सूत्र के व्याख्याता अभिनवगुप्त के ‘साधारणीकरण’ के सिद्धान्त की ही शरण लेनी पड़ेगी। वस्तुजगत् की यथार्थ भावनाओं का रसास्वाद से कोई सम्बन्ध नहीं है—इस का सम्बन्ध है कारण-विशेष द्वारा जाग्रत और परिस्थिति-विशेष से उद्दीप्त सामाजिक के अन्तःकरण के सुप्त भावों से। किसी रस-विशेष में आनन्द इसलिए नहीं आता कि ‘वह’ रस आनन्ददायक है, अन्य रस नहीं। ‘शृंगार’ रस इसलिए आस्वाद्य नहीं कि वह ‘शृंगार’ रस है, बल्कि इसलिए कि काव्य में शृंगार का वर्णन पढ़कर या नाटक में शृंगार का दृश्य देखकर सामाजिक का चित्त ‘संविदविभ्रान्ति’ की अवस्था में पहुँच जाता है, अर्थात् उसका मन बाह्यविषय-पराङ्मुख होकर अपने जाग्रत स्थायी भावों में एकाग्र हो जाता है। अभिनवगुप्त चित्त-चांचल्य एवं मनःक्षोभ को ही दुःख का मूल कारण और मनःस्थिरता एवं एकाग्रता को ही आनन्द का प्रचान कारण मानते हैं। अतः शृंगार रस में आनन्द का कारण मन की बाह्यविषय पराङ्मुखता और स्थायी भाव ‘रति’ में एकाग्रता ही है और यह बाह्यविषय पराङ्मुखता एवं एकाग्रता शोक, भय आदि के दृश्यों में विशेष रूप से सम्पन्न होती है। इसलिए दृश्य चाहे किसी भी प्रकार का क्यों न हो, उसमें आनन्द ही होता है। वस्तुतः सांसारिक विषय ही आनन्द-विरोधी होते हैं, उनसे चित्त को हटा लीजिए, आनन्द ही आनन्द है—चाहे फिर शोक का दृश्य हो या भय का, एक और कारण यह है कि सहृदय सामाजिक काव्य या नाटक में लौकिक भावनाओं का नहीं बल्कि उनकी छायाभास का अनुभव करता है। कोई भी लौकिक सुख दुःखात्मक भाव काव्य या नाटक द्वारा अनुभूति होने पर उनकी छायाभास रह जाते हैं अतः आनन्द के ही कारण होते हैं। लौकिक शोकादि से व्यक्तित्व की भावना के कारण दुःख होता है अलौकिक शोकादि तटस्थता के कारण यह शोक मेरा भी नहीं, पराया भी नहीं, इस भावना के कारण—आनन्ददायक होता है, अनुकार्य के लौकिक भाव सामाजिक में अलौकिक हो जाते हैं। सहृदय सामाजिक या पाठक कथावि में उन्ही अलौकिक

भावनाओं की अनुभूति करता है। नदगादि वदत्या म सहृदय वा लौकिक (वास्तविक) प्राक या घृणा आदि वा नहीं बल्कि अपनी सुषुप्त स्थायी मनोवृत्तियों की ही अनुभूति होता है। अतः वह अनिवादन आनन्द वा ही उपभोग करता है। वास्तविक या लौकिक दुःख दुःख व ही कारण होता है, पर उनका चित्त आनन्ददायक होता है। चित्रगाना म वनवास व चित्रा क दशन स दण्डाकारण के अनेक दुःख का स्मरण करके भी सीता और राम का मुख ही प्राप्त हुआ।^१ भवभूति ने भी उत्तररामचरित व प्रथम अंक द्वारा उन्ही बात की पुष्टि की है कि दण्डाकारण की घटनाएँ वस्तुतः दुःख और वेदों का कारण थी, उन्हीं व चित्रा द्वारा राम ने सीता का मन बहाराया था। इसलिए सम्भवतः भवभूति ने 'करण' को ही एकमात्र रस माना है।^२ यही कहना रामायण तथा अन्य महाकाव्यों का आधारभूत तत्व है। अतः यह निर्विवाद है कि सहृदय सामाजिक का कला रस म विशेष आनन्द होता है। इससे हम बात का भी उत्तर मिल जाता है कि 'रामद' स सामाजिक का आनन्द क्या होता है।

१ प्राप्तानि तु प्राप्यापि दण्डकेषु

सन्वित्यमानानि मुखाप्यभूवन् ॥ (रघु० १४-३५।)

२ एको रस करण एव नियतभेदात् ॥ (उत्तर० २-४७।)